

## ثلاثة رواد رحلوا

بقلم الطاهر وطار



ثلاثتهم خرجوا من الهزيع الأول لهذا القرن، ومن الارتداد الأولي لاصطدام العرب الغرب.

ثلاثتهم يشتركون بهذا القدر أو ذاك، في الانتماء إلى مدرسة فكرية واحدة.

ثلاثتهم يشتركون في التأسيس لعدائنة أدبية مبكرة.

ثلاثتهم يشتركون في الساطعة والتواضع ودمائة الخلق.

ثلاثتهم اقتربت منهم بهذا القدر أو ذاك فأحببتهم أدياء ومناضلين وإنسانيين.

1- إميل حبيبي

هذا الهيكل الضخم، الذي لا يمكن أبدا أن تقدر سنه، تارة يبدو لك في العشرين وتارة يبدو لك في الثمانين. يملأ شخيره القاعة بينما الحاضر أو الغيب يواصل كلامه، تتأمل عينيه، فيقابلك التمساح، خاصة عندما يتفجر بصوته المدمدم: «يا سادة، الأمر ليس كما يتبادر إلى ذهنكم، أنتم مخطئون من الأساس.. كعادتكم. يتمتم، ثم يعود إلى الشخير.

أحببته للوهلة الأولى التي التقيته فيها، رغم الطريقة الاستفزازية التي يقدم نفسه بها، شأنه شأن المناضلين الفلسطينيين-الإسرائيليين».

ولا يمكن أن أحبه فلسطين، مهما ادعيت، أكثر من هذا الفلسطيني، سبق وأن قلتها في 1996 عندما قدم لي توفيق طوبي نفسه، ثم زوجته، ثم رزمة من جريدة الاتحاد ومجلة الغدا وغيرهما من الجرائد والمجلات التي تصدر بالأرض

المحتلة، والتي تمثل أفضل هوية يقدم بها الفلسطيني الذي يعيش في الداخل نفسه.

فاجأت إميل حبيبي بأنني لا أعبأ باستفرازه، كما سبق وأن فاجأت توفيق طوبى وسامح القاسم، والطلبة الفلسطينيين-الإسرائيليين والسوريين-الإسرائيليين، رغم أنني لم أقبل أبدا رفيقهم كوهين ممثل اللجنة المركزية لركاح في الاتحاد السوفياتي رحمه الله

لا أذكر أين تم لقائي الأول بحبيبي، ولكن المؤكد أنني عرفته قبل أن ألتقي به من خلال لكع بن لكع، وسداسية الأيام الستة، والمتشائل، إفتتاحيات الاتحاد التي كانت تأتيني من حين لآخر من براغ.

من خلاله، من خلال محمود درويش، من خلال سمح القاسم، من خلال سحر خليفة، من خلال توفيق زياد، من خلال فدوى طوقان، من خلالهم وحدهم، تحدد لي لون وطعم الإبداع الفلسطيني، أصيلا صافيا تقيًا، مقعما بالصدق.

كلما قرأت لأحدهم، رشحته بيتي وبين نفسي لجائزة نوبل، ولكل الجوائز.

وكما تساءلت قبلا عما لو كان كاتب ثرثرة فوق النيل أو أولاد حارتنا من أمريكا اللاتينية، ما سيكون نصيبه من الإعلام العربي والشرقي، رحت أتساءل بعد كل فقرة من فقرات سرايا بنت القول لأميل حبيبي. التي لا تقل إطلاقا قيمة عن مذكرات كازانتسكي.

الكاتب العربي الوحيد الذي تولى الدفاع عني في باريس بمعهد العالم العربي أثناء ما سمي بلقاء الروائيين العرب والفرنسيين، عندما اشتبكت مع أحد الناشرين الفرنسيين الذي وضع لنا وصفا مدققة طويلة وعريضة، لكتابة عربية يمكن أن تترجم إلى الفرنسية، ويمكن أن تثير اهتمام القارئ الفرنسي.

توقف شخير فجأة، وانبرى يقول: إنه جزائري وإنني لأفهمه بدقة، فما بينه وبين الفرنسيين ليس قليلا.

والفلسطيني المتحمس في الدفاع عني، في القاهرة عام 1995، أثناء الأيام الثقافية والفنية الفلسطينية، عندما راح أحدهم يمن علي بمناسبة وبدونها، بالدعوة الموجهة إلى رغم ما في روايتي «تجربة في العشق»، من «هجوم» على الأخ أبو عمار.

استوقفته فرحا في أحد أروقة معرض فرانكفورت للكتاب، وكان كالعادة محاطا بحاشية كبيرة من الصحفيين والعجبين والمشتاقين من أبناء البلد، سلمت عليه بحرارة

فسألني من أكون؟ فلان.. لحيتي التي عرفتني بها، في المغسلة فقد تلوثت اللحى جميعها.

قهقهه واحتضمني، وتواصلنا نستعيد ذكريات باريس وبرلين قبل سقوطها وسقوط جدارها، والتأخرة، وصاحبنا الذي يطلب الصفح عن خطيئه قائلا أبيض يا لينا، ثم ما يفتأ يذكرني بأن صدره رحب، ولذا دعاني.

- أنت مقيم فين؟

- في الجزائر.

- وأنا يسمونني «الباقي».

فوجئت بالعلاق ينحني، فيطلب من حديثا صحفيا لمجلته، لعبته الجديدة، «مشارف». شعرت بالخل فقد كان الفروض أن أسبقه أنا فأطلب حديثا لمجلة «التبيين»، كما شعرت بالخوف والرغبة، فاستجواب هذا الدهقان يعني «تشرicha رسميا للمجلة».

على الطاولة وآلة التسجيل بيننا بادرته، أذكر ما تنبأت لي به في برلين ذلكم العام؟

قلت لك، لن يمشي أحد في جنازتك يوم تموت. أنت لا تحسن إخفاء ما في نفسك...

ستكون أجوبتي عن أسئلتك في ذاك السياق يا إميل. واستسلمت للتشريح.

ليرحمك الله يا إميل، ولتجاز خيرا عما قدمته لفلسطين وللعروبة، وللإنسانية.

2 - بلندن الحيدري،

أحد المؤسسين وثاني اثنين في تحديث الشعر العربي والذي لا يتحدث عنه النقاد إلا إذا ذكروا بذلك تذكيرا، فكأنما هذا النقد يخضع للنجومية ويضطر لدموعية اضطرابا، كما قال بدر شاكر السياب في مقدمة أحد دواوين بلندن،

تنازل عن كثير من مقوماته، العرقية والعبقرية، والأيدولوجية، وظل في كل زمان وفي كل مكان، الإنسان المتسم... المرأة الصقيلة التي تعكس كل الحضارات والثقافات البشرية.

أقصد بدتنازل، أنه وضعها جانبا أو بالأصح في المرتبة الثانية، فلا هو كردي إلا إذا سألته عن أصوله العرقية، ولا هو ثاني اثنين في تحديث الشعر العربي إلا إذا قلت له متى وكيف بدأت تكتب الشعر، ولا هو ذلك الثائر عن الاستغلال والطبقية والإمبريالية، إلا حين يفضحه تغنيه بموت أحدهم كما فعل في قصيده الرائع (هم .. وأنا) عن غيفارا وتروتسكي في ديوان أغاني الحارس المتعب الصادر عن دار العودة ببيروت عام 1974 .

في وجهي شيء منه... لكنني لا أبحث عنه

كلا.. كلا فأنا غابات

أصنع من جذعي فأسي

كنت قد نزلت ببيروت عام 1974 عائدا من العراق حيث شاركت في المريد الثاني، مختنقا من أشياء كثيرة جدا لا يمكن حصرها كلها.. مختنقا من تجميع الأدباء والكتاب، مختنقا من السطحية والتقريبية لدى من يسمون بالنقاد والباحثين، مختنقا من تعصب المثقفين ضد بعضهم البعض برأي وبدون رأي، مختنقا من تصدع الجبهة القومية وهشاشتها كما لاحظ ذلك الشاعر سعدي يوسف الذي اصطحبني لجريدة طريق الشعب والمزج بين غائب طعمة فرمان الذي اصطحبني لاحتفالات الذكرى الأرمينية لتأسيس الجزيب.. مختنقا من طرقات بغداد التي قال المصري عنها يوما «كل ما في بغداد زفت ما عدا الطرقات».

كانت هذه المرة الأولى التي أرى فيها الكتاب العرب بهذا الحجم وبهذه الأهمية، سكارى وصحاة، قوميين من مختلف الفروع والأغصان، وشيوعيين من مختلف التيارات والأهواء...

أعجبوني، مثلما أعجبني السهر مثلما أعجبني الجو.

في بيروت تغيرت البلاد وتغير العباد. حمدت الله كثيرا على أنني لم أعد مباشرة إلى الجزائر، وإلا ستظل الحسرة على العرب تلازمني مثلما لازممتني يوم زرت القاهرة لأول مرة عام 1964.

لا أذكر سوى ماجد زهير، يكتشفني في الفندق، ويطوف بي دور النشر ببيروت علنا نصادف من يقبل نشر رواية الزلزال، فينتهي بنا المطاف إلى حديث وإلى كاميرا بلند الحيدري، لا أذكر بالضبط أكان ذلك في بيروت المساء أم في البلاغ.

هي تومض بضوئها.

هو يومض ببسمته.

أحببته بسرعة كما أحببت إميل حبيبي، كان الصدق يشع من عينيه ويتواهب من ضحكته، وكانت البراءة تطفح من إعجابه الشديد لكاميراته اليابانية، التي يتفهمها على ما يبدو كما ينبغي.

هو يتحدث عنها، وأنا أتذكر الأطفال في بغداد الذين يلاحقون كل من يحمل كاميرا راجينه، صورني ياعمي صورني.

إلى اليوم أشعر بالخجل من نفسي، كيف استجوبت في بغداد لفائدة الشعب الثقافي الذي كنت أشرف عليه، كل من هب ودب، وحال جهلي لقيمة بلند الحيدري حتى يومها من استجوابه.

كلما التقيت به فيما بعد، وأعترف بأن لقاءاتنا كانت قليلة، حيث لم يكن بلند لسبب أو لآخر، من الذين يترددون على المؤتمرات والمناسبات. في الشرق وفي الغرب، أحبيت رأسي وأنا استعيد أزيز ميكانيزم مصورته اليابانية، التي يتحدث عنها لينسيك شخصه.

ليرحمك الله يا بلند. <http://Archivebeta.Sakhril.com>

### 3- عبد الحميد بن هذوقة

كلما ذكره ذكروني، كلما ذكروني ذكره. كلما تحدثوا عن الأدب الجزائري الحديث تحدثوا عنا معا. لو أن الأمر يتعلق بغيرنا لا نزعج أحدا أو انزعجنا معا. لكننا بدورنا كلما تحدث أحدا عن نفسه تحدث عن زميله أو عن قرينه.

المجموعتان القصصيتان الأوليان، صدرتا في وقت واحد عن الشركة الوطنية التونسية للنشر والتوزيع عام 1962.

الروايتان الأوليان، صدرتا في الجزائر تقريبا في وقت واحد، لكن المؤكد أنهما كتبتا في وقت واحد.

بقدر ما يعرفني أعرفه، وبقدر ما يحترمني أحترمه وأحبه. تزدان مائدتني به وتزدان طاولته بي، كلما كان لأحدنا ضيوف كتاب.

انبتق من البادية، ومن المدارس التراثية ومن الزوايا الدينية، في الجزائر، ليشد الرحال إلى تونس، وبالضبط إلى جامع الزيتونة الأعظم، ثم هاجر ككل شباب منطقته الجذباء إلى فرنسا، ومارس هنالك عدة مهن ليعود إلى تونس، ملبياً في الخمسينات، نداء الثورة التحريرية، ومصطحباً معه زوجة وبنات.

ملأ تونس من خلال الإذاعة التونسية بمسرحيات بوليسية وغيرها تشد إليها أذهان المستمعين، بقوة كبيرة، كما ظل يكتب القصص الجميلة.

في الجزائر، أستطيع القول، أن عبد الحميد بن هدوقة، عانى الفقر، فلم يكن سوى الموظف العادي، يعاني مشاكل السكن، حيث يؤجر من خاص ما يفتأ يشتط عليه في الكراء أو يطالبه بالخروج، ويشرف على تربية أولاده الصغار.

سافرنا معاً إلى بلجيكا، في السبعينات، فازدادت علاقتنا متانة، وازداد إكباراً له حين علمت أنه يشتري باستمرار العملة الصعبة ليحولها إلى ابنته من زوجته الفرنسية التي التحقت بنا هنالك، متصقة به في حنان غريب. كما ازدادت إعجاباً بنزاهته حين علمت في 1991 وأنا مدير عام للإذاعة أن ملفه الإداري لم يسو، وأنه يعاني الغبن من المؤسسة.

كلما دخلت داره أهرقني بشاشة زوجته، ومكتيبته، هذا الرجل الحدائي، الإشتراكي العمالي، مكتبته تزخر بأهميات الكتب، التراثية، في جميع المجالات، يروح يعددك عنها، كتاباً فكتاباً، وكأنما يتحدث عن أولاده وأصدقائه المقربين.

كلما وقع بين يدي تأليف جديد، لبن هدوقة، رحت أبحث أول ما أبحث عن الجهد الذي بذله هذا العجوز كي يتجدد، ويظل متشبهاً بروح العصر.

وهكذا فعل في كل كتاباته، ولربما، بل وبالتأكيد، في كل حياته.

كما سيذكر الفلسطينيون والعرب ريادة إميل حببي، في القصة والرواية الفنية الراقية، ويذكر العراقيون والعرب النزهاء ريادة بلند الحيدري في الشعر العربي الحديث، سيذكر الجزائريون والعرب، ريادة عبد الحميد بن هدوقة، في القصة والرواية والمسرحية الإذاعية.

ليرحمكم الله أيها الأحياء.

## هذه الوحدة



ففي باب «دراسات وقراءات أدبية» من هذا العدد ، نقدم ستة موضوعات متنوعة تراوحت بين الدراسة النظرية ذات انطباع العام، والتطبيقية المنصبة على نصوص معينة، والقراءة المتأملة في بناء بعض الأعمال الروائية العربية، بحيث يفتتحها بن بوجمعة بوشوشة (من تونس) يتعرض إلى موضوع مراجع الكتابة الروائية في أقطار المغرب العربي الكبير ، ليبيبا وتونس والجزائر والمغرب وموريطانيا، ليحصرها في خمسة عناصر، هي السيرة الذاتية للكتاب، التي ميزت، المرحلة الأولى بالخصوص من ظهور الرواية المغاربية، والتاريخ القريب لهذه الأقطار، ولا سيما فترة الكفاح التحريري، والواقع التحول في مرحلة ما بعد الاستقلال، والتراث الذي شكل موضوع التعامل معه هاجسا بالنسبة للعديد من الكتاب، وأخيرا اللغة التي هي أداة الفن الأولى بالنسبة للروائي، ومجاله الغصب الذي يسمح له بإظهار مهاراته، وقدرته على التخيل، ويخلص في الأخير إلى القول أن هذه العناصر كلها تشكل حلقات طبيعية في سيرورة هذا الجنس الأدبي.

وينطلق مصطفى رمضان (المغرب) في معالجته لموضوع «المسرح الاحتفالي» من إشكالية المصطلح، ليحدد معناه، ويرجع بنا إلى جذوره الأولى في الفكر العالمي، والعربي، في المسرح على الخصوص، ليعود من جديد إلى ظهوره في المغرب، ويحاول أن يبين سبب اهتمام المغاربة بهذا الشكل المسرحي، ويستعرض بعض آراء المنظرين له، وبعض التجارب المتميزة فيه، التي قام بها كوكبة من المسرحيين على الصعيد العملي.

وفي قراءته لرواية «مذكرات ديناصور» لمؤنس الرزاز، يلتفت الطاهر وطار النظر إلى عامل الزمن، أو العصر في هذه الرواية، الذي يشكل، كما يقول، قوامها وأساس بنائها، بحيث لا يمكن قراءتها دون وضع هذا العامل الأساسي في الحسبان، ويستدل على ذلك ببعض الأعمال الروائية العربية الشهيرة التي

تستحيل قراءتها إذا لم نضع في حساننا مقومها الزماني أو المكاني الذي تركز عليه، وكذا الأمر بالنسبة لـ «مذكرات ديناصور»، إذ قراءتها تتطلب من القارئ أن يكون على بصيرة بعامل الزمن، الذي يتقلب فيه ظل عبد الله الديناصور بين مختلف الأزمنة «الكابوسية»، الماضي، والحاضر، والحاضر الحاضر، إلخ... ولكن أيضاً، الزمن الآتي، زمن «زهرة»، زهرة التي تعبق برائحة الأمل ولا تعرف الذبول أبداً.

ويحاول الأخضر الزاوي في قراءته لرواية «إسيني الأعرج» وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، أن يعيد هذه الرواية إلى مكوناتها الأولى، ويشير إلى التقاطعات التي تلتقي فيها برواية «اللاز» للطاهر وطار، وإلى بعض المؤثرات الأخرى التي أثرت فيها، ويرصد خصائصها ومميزاتها، ويقيم كل خاصية على حدة، ولا ينتهي في الأخير إلى رأي نهائي في الرواية، والسبب في ذلك، على ما يبدو، يعود إلى كون هذه الدراسة جزء من دراسة أوسع للكاتب حول الرواية نفسها.

رؤيعة الديني والسببي في رواية «قرية ظيالة» لمحمد كامل حسين، التي يقدمها لنا عبد السلام الككلي، تتعلق برواية مصرية غير معروفة إلا للمختصين، وهي رواية رمزية عميقة الأبعاد، تعالج موضوعاً قديماً جديداً، له صلة مباشرة بالتاريخ، والسياسة، والدين، وأصول الحكم، كتبها صاحبها في الثلاثينيات، ولكنها ظلت مجهولة بالنسبة للكثير من الناس، إلى أن أعيدت طباعتها في السبعينيات فلفتت اهتماماً خاصاً لدى النقاد، ويحاول الككلي في هذه الدراسة أن يسلط الضوء على خلفيتها التاريخية، ويفك بعض رموزها، ويناقش القضايا التي تطرحها.

ما هي نقاط الالتقاء ونقاط الاختلاف في فن الأدب وفن السينما؟ ماهي خصائص هذا ومميزات ذلك، كيف نزاوج بين فن الكلمة وفن الصورة لنخرج بتركيبة متكاملة ومنسجمة؟ تلك هي الإشكالات التي يطرحها ديداني أرزقي في موضوعه «الالتقاء والتضاد بين الأدب والسينما»، وتلك هي الأسئلة التي يحاول أن يجيب عنها.

أمّا في باب «حوار العددة»، فقد اخترنا المحاور التي أجراها الروائي الفلسطيني الراحل «إمين حبيبي»، مع الروائي الطاهر وطار، في إحدى المناسبات، وهي عبارة عن حديث ممتع وعميق بين روائيَيْن عربيَيْن متميزَيْن حول



تجربة الكتابة والسياسة، ونعتقد أن المختصين والمهتمين بدراسة أدب هذين الكاتبين، سيجدون في هذا الحوار، ولا شك، ما هو أكثر من مجرد المتعة.

ويضم باب «قضايا فكرية» أربعة مواضيع متنوعة بدورها، تتناول قضايا فكرية عربية قديمة وحديثة، وتطرح العديد من الأسئلة الشائكة، وتناقش إشكالاتها، وتحاول الإجابة عنها، فيعود بنا إبراهيم سعدي إلى العهد العباسي الأول ليلقي الضوء على آراء المعتزلة في موضوع العقل والجبرية ويربط بين القضايا التي عالجوها وبين امتداداتها في عصرنا الحاضر، غير أن الباحث ينبهنا في الأخير إلى عدم الخلط بين الماضي والحاضر، ويحذرننا من مغبة الانزلاق نحو إسقاط مشاكل عصرنا على العصور الماضية.

وينقلنا الفكر المصري حسن حنفي إلى القرن التاسع عشر الميلادي ليحدد الجذور أو المنطلقات التي ارتكز عليها الفكر العربي الحديث في فترة ما أصبح يعرف بعصر النهضة العربية الحديثة، ويحصرها في ثلاثة «الماضي البعيد والماضي القريب، والاحتكاك بالغرب الأوروبي الحديث، ومن ثمة ينطلق في تبين التأثيرات التي تركها كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة في تشكيل الفكر العربي الحديث، ليخلص إلى فحص النتائج، أو الثمار - كما يسميها - التي أثمرتها تلك الجذور.

ويقترح بن دريدي فوزي من جهته منهج التفكير لدراسة ما يسميه صراع الثقافة المحلية التاريخية في تفاعلها مع النماذج الحداثية الغربية الوافدة، لأن كل تفكير يحمل - حسب رأيه - صيغة من صيغ إعادة التشكيل، هذه الصيغ التي تختلف من مجتمع إلى آخر وتجعل المنهج بسبب ذلك ذا طبيعة خصوصية.

أملنا أن تكون مادة العدد مثلة للانشغالات الكبرى للمفكرين والمثقفين العرب، وتستجيب لبعض ما يريده أحياء «الجاحظية»، وقراء «التيبين» بوجه عام.

التحرير

بن جعشة برشوشة

- مراجع الكتابة الروائية في الغرب  
العربي . ص 8

مصطفى رمضان

- الاحتفالية والمسرح : إشكالية  
المصطلح

ص ؟

الظاهر وظاهر

- عامل الزمن في رواية «مذكرات  
ديناصور» لمؤنس الرزاز . ص 39

ARCHIVE  
http://Archive.org

الأخضر الزاوي

- قراءة في رواية «وقائع من أوجاع  
رجل غامر صوب البحر» لواسيني  
الأعرج . ص 43

عبد السلام الككلي

- الديني والسياسي في رواية «قرية  
ظالمة» للدكتور محمد كامل حسين؟ 60.

ديداني أرزقي

- الالتقاء والتضاد بين الأدب والسينما ؟

دراسات

وقراءات

أدبية

## بوشوشة بن جمعة

تعدّ الرواية جنساً أدبياً مستحدثاً في الثقافة المغاربية المعاصرة وتبقى قليلة التراكم رغم الرصيد الذي أدركته منذ ظهورها مع منصف الخمسينات في كل من تونس والمغرب الأقصى، ومطلع الستينات في ليبيا، ثم بداية السبعينات في الجزائر وموقاها في موريتانيا، وهي إلى ذلك يسمها هاجس التجريب والتجاوز لأشكال الكتابة التقليدية بحثاً عن الخصوصية.

ثم إنه لا يمكن الحديث عن الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية بمعزل عن جملة الشروط/ أو الوسائط التي عملت على إنتاجها وتلقيها في مجتمعات معاربية نعلب عليها أوضاع الثقافة التقليدية. ومن ثم تقتضي الضرورة وضع هذه الرواية - بعد الإحاطة بشروط كتابتها وشروط تلقيها - ضمن سياق إنتاجها واستهلاكها، حيث تحدد أولاهما مراجع الكتابة، في حين تحدد ثانيتهما مسألة القراءة.

وتجدر الإشارة - في هذا السياق - إلى أن مراجع الكتابة الروائية المغاربية في التسعينات، لا يمكن إقصاؤها عن المراحل السابقة لهذه الفترة الزمنية، والتي قطعت فيها هذه الرواية عديد الأطوار، وقامت بعديد الأدوار، وهو ما يجعل الفعل الروائي المغاربي المكتوب بالعربية في التسعينات يمثل التواصل والامتداد مع النصوص التي أنتجت منذ زمن التأسيس إلى موفى

مراجع الكتابة الروائية  
في المغرب العربي

المراحل التي مرّ بها، والتي ميز كل واحدة منها نمط من الكتابة يعبر عن سماتها المفيدة.

ويمكن أن نحدد خمسة مراجع أساسية استلهم منها كتاب الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية تجاربهم في الكتابة الروائية وهي:

الذات/ المرجع حيث السيرة والرواية تتحاوران، ثم التاريخ حيث يتفاعل التاريخي والروائي في إنتاج النص الأدبي، فالواقع الذي تشكل تحولاته وتغيراته أنماط الكتابة الروائية، ثم التراث الذي يمثل أفقاً حدائياً في عمل الرواية وعملية التسمية الأدبية عامة. وأخيراً اللغة التي دخلت في معادلة مع الكتابة الروائية، تحاورت بها وتخطت الإبداع لتتحول إلى حقل إبداع.

## (1) الذات/ المرجع : حوار السيرة والرواية

إن الكثير من المقاربات النقدية التي تمت في الغرب ورامت البحث في خصائص العلاقة القائمة والممكنة بين كل من السيرة الذاتية والرواية بغية التمييز بينهما، سيما في حقل الكتابة الأدبية، أثبتت عدم وجود اختلافات جوهرية حيث وأنها تنطلقان من التجربة الذاتية لتتجاوزها بعد ذلك إلى مسالك التخيل وفضاءاته (1)، ومن ثمة فإن كليهما تنبني على فعاليات التخيل والإيهام بالحقيقة، وهو ما يبينه الكاتب محمد عن الدين لآزي في قوله: «... كاتب السيرة

الثمانينات، وذلك اعتباراً لكون النصوص الأدبية ومن ثم الروائية تنتج بعضها البعض من خلال تالفها أو تخالفها في غياب الدرجة الصفر من الكتابة على حد تعبير رولان بارت.

ولم ينسب بارت بحث إشكالية قراءة الرواية تاريخية مكتوبة بالعربية، فعمليات التوثيق التي يحتاجها الباحث عن وضعها متعقدة وناقصة وتقريبية في أحسن الأحوال، وليس في قدرة الباحث إلا أن يجعل تصوراته وتقديراته نسبية ومؤقتة، اعتماداً على بعض البيبلوغرافيات أو الدراسات التي تناولت مسألة اقراء عامة والرواية خاصة أو قاربتهما وذلك رغم أهمية سؤال القراءة التي تمثل أحد الفواعل الأساسية في إنتاج النص الروائي. فكل كتابه تناسس على احتمال قراءة، ومن ثم اقترن عمل الكتابة الأدبية عامة والرواية خاصة بالقارئ المتوهم الذي يعقد معه الكاتب حلفاً روائياً يقوم على التخيل لا على التصديق والتماهي، ويختلف هذا القارئ المتوهم من كاتب إلى آخر اعتباراً لاختلاف صيغ الكتابة وأشكاله ومقاصدها.

## (1) الرواية المغاربية : مراجع الكتابة

استمد جنس الرواية في المغرب العربي منذ تأسيسه إلى الزمن الراهن على عدد من مراجع الكتابة أسهمت مجتمعة في تشكيل ملامحه عبر كل

الشخصي/ الفردي والتاريخي/ الجماعي والواقعي والتمثيل ، وإن كانت الذات تبقى هي مرجع الكتابة وموضوعها ومقصدها، مع تمثيل هذه العناصر أوصافاً مفارقة بعض الشيء بالنسبة للذات.

**وتشكل الذات مرجعاً أساسياً في الكتابة الروائية المغاربية ذات التعبير العربي، وعلامة مميزة في مسارها منذ زمن التأسيس حتى الزمن الراهن، فقد نزعَت الكتابات الأولى التي كانت تتحسس الطريق إلى الرواية ، إلى السيرة الذاتية الصافية ، التي يعود خيالها الكاتب إلى استنطاق الماضي معتمداً على الذاكرة ، لجمع تفاصيل الأحداث المشتتة والمتداخلة ، وربط الصلة بين الماضي والحاضر، ويجسد ذلك لصاحب الرواية (1942) لتهامي لوراسي وفي لطفولة (1957) لعبد المجيد بن جلون، أو أنها تعتمد إلى استدعاء بعض المكونات السير الذاتية في خطابها الروائي بوصفها عناصر تكوينية تسهم في بلورة وجهة نظر المؤلف تجاه الذات والعالم معاً ، فضلاً عن إغنائها الأبنية الروائية بما توفره من استيهامات وخطابات ذاتية تعري الأوهام ، وتعيد صياغة صور الكتاب من ماضيهم من حيث هو تاريخ ما قبل حاضريهم، ويمكن أن نمثل لذلك بنصوص ، والطلاب المنكوب (1951) لعبد المجيد الشافعي، ووصوت الغرام، (1967) لـ أحمد منيع في الجزائر، و«النبت» (1967) لعبد المجيد عطية**

الذاتية غالباً ما يمارس الكذب المتعمد لتزيين حياته الخاصة أو إظهارها بمظهر المأساة، أو البطولات الخارقة التي تحدث من خلالها وإلغائه الاجتماعي، ومن ثم فهو يؤثّر فضاءات السيرة لتتكيف مع الموضوع، ينسى ما ينساه ولا يتذكر إلا ما يريد، أما الروائي فهو يعي ما يكتب، إنه يمارس الكذب الروائي (2) وهو ما يجعل البحث في مسألة التطابق بين الذاتي والموضوعي أو التاريخي والجمالي ليست مسألة ذات بال.

ومن ثم وجب البحث في نسبة النص السيرة ذاتي الداخلية ومدى انسجام مكوناته وتناغمها فضلاً عما يتوفر عليه هذا النص من **درجة** إقناع وإمكانيات تأنيب يمكن أن يمارسها على القارئ - المتلقي. وهو ما ينشئ تلك العلاقة غير المباشرة في الغالب بين النص الروائي والقارئ والتي تتم إما عن طريق الراوي أو الشخصية التي قد تمارس دور القاص و الراوي والبطل على حد سواء لأن رواية السيرة الذاتية إن هي إلا وحكاية نسجت حول شخصية المتكلم حتى تكون هناك صلة بين القاص والراوي (3)

وهو ما يجعل هذا النمط الروائي يسعى دوماً إلى تحديد العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع ولعل أهمية جنس السيرة الذاتية تكمن في كونه ينجز في مستوى النص الروائي تواصلاً عميقاً بين الذاتي والموضوعي، وبين

فالأول يكمل في «أوراق» ماكان قد ضمنه لنصوصه السابقة «والغربة» (1971) و«التيمة» (1978) و«الفريق» (1986) من مكونات سير ذاتية أصقى عليها طابع التخييل ، بينما يعمد محمد شكري في الجزء الثالث من سيرته الذاتية «زمن الأخطاء» ، والذي تلا كلا من «الخبز الحافي» (1982) و«السوق الداخلي» (1986) ، إلى تدوين تجربته الحياتية منذ دخوله المدرسة سنة 1956 إلى وفاة أمه سنة 1985 ، في شكل روائي ، يتداخل فيه المعيش والتخييل ، الحكيم والمكتوب ، الحلم والواقع ، وتشخيص روائي يقوم على تصوير حياة التشرد والتيه في مدينة مهضبة لاهمشية ، وماتحللها من انكسارات ومآس لعل أكثرها وقعاً في النفس وهو الموت الأم ، وكان بليغاً في تصويره بقوله : «لم أرها منذ أكثر من سنة ، شغلت المسجلة ورجوتها أن تغني لي بالريفية ، انخرجت قليلاً باسمه ، ثم غنت الكلمات من خلق مرح الطفولة والعطب والحصاد. لكن صوتها حزين ، لقد أضعفتها شيخوختها المهمومة ، الاغتراب برد حنيني إليها ، لاشك أنها فكرت كهادتها في بعدي عنها ، إنني شاطر الأسرة الوحيد ، إنها ميتة- حية ، أيقظني حنيني إليها ، صباح صيفي ، خواء في الروح ، احتفاظ صحي ، لم أتذكرها ميتة إلا وأنا في محطة السفر» (4)

في تونس ، و«دفناً الماضي» (1966) ، لعبد الكريم غلاب ، و«النفار والإختيار» (1966) لغنائة بنونة ، و«حيل الظما» (1967) لـ محمد عزيز الحبابي ، في المغرب الأقصى ، و«اعتراصات إنسان» (1961) لـ محمد فريد سيالة في ليبيا .

ثم شهد هذا النمط من الكتابة الروائية تطوراً مطرداً على مدى السبعينات وخاصة الثمانينات التي ظهر خلالها خمسة نصوص سير ذاتية روائية صافية وهي «الخبز الحافي» (1982) و«الشطار» (1986) لـ محمد شكر ، و«لغة النسيان» لـ محمد براءة و«كان واخواتها» (1986) ، و«دليل الغفوان» (1989) لـ عبد القادر الشاوي ، وهي نصوص كتب مغربية تبين أن هذا النوع من الكتابة الأدبية تقليد قديم في الأدب المغربي الحديث والمعاصر ، وتكشف التفاوت في ممارسته من قطر مغربي إلى آخر .

غير أن الظاهرة الدالة - منذ مطلع التسعينات - تتمثل في هذا الإقبال المطرد والمتزايد على كتابة السيرة الذاتية بأفق تخيلي ، هو إلى العطب الروائي أقرب منه إلى الميثاق السير ذاتي الأحادي الاتجاه في الكتابة الروائية ، حيث ظهرت ثلاثة نصوص - إلى حد الآن - هي «أوراق» (1990) لعبد الله العروي ، و«زمن الأخطاء» (1992) لـ محمد شكري في المغرب الأقصى ، و«رجع الصدى» (1992) لـ محمد العروسي الطوي في تونس .

التمنازلة بالرمز الإنساني، أي كسارات، فكان استكشافه على الذات واتخاذها مرجع/ كتابة بصورون من حلاله الغامرات الفردية التي يقومون بها لإواجهتها شتى أنواع الصراع التي أوجدتها التحولات المتأزمة التي شهدتها بلدانهم ولا تزال في شتى حقول الحياة، مما يجعل الكتابة بالنسبة للكاتب هي الطريق المتكاملة لتجسيد حضوره (5). وبذلك يعزل هذا التراكم المطرد في هذا النمط من الكتابة الروائية في التسعينات بتميق شعور الذات البدئية، وهي تمارس فعل الكتابة بالاغتراب عن واقعها، لعدم سماعها معه، وهو الواقع الذي يشهد مزيداً من اندثار هي قيمه، فيكون المرشد إلى الوعي بدلاً عن الحاضر، ومفلاق على لداخل بدل الإنبات على العالم الخارجي.

ويمكن أن نستخلص من هذا التداخل بين الروائية والسير ذاتية ضعف التحصيل لدى روائي المغرب العربي، الذين قد حسان الوقت لنضالهم بأن يفكوا مثل هذا الارتباط القائم ما بين هذين الجنسين الأدبيين حتى يتعود القراء على تلقي الروايات المعاربية كما يتم تلقي الأعمال التخيلية، بدل اكتنائهم بالبحث عن مواطن الالتقاء والاختلاف بين الكتاب والشخصيات الروائية.

## 2) الكتابة بين التاريخية والروائية

إن الكتابة تصنع التاريخ وتشكل به تاريخها الخاص فهي محاكاة له لا في

أما حمد العروسي المطوي فقد أخذ الذاكرة في «رجع الصدى» ليجمع شتات تفاصيل كثيرة لتجربته الحياتية العنيفة والعبء بالأحداث والوقائع، والتي تتجاوز حدود الذات الفردية الضيقة لتجسد واقعا موضوعياً تفاعلت معه ذات الكاتب ماضياً، وتأثرت به حاضراً، فصاعته خلقاً أدبياً تداخلت فيه الكتابة عن الذات مع الكتابة الروائية، ومن ثم، تم إضفاء التخيل على الوجود بالفعل.

وتنضاف إلى هذه النصوص السيرة ذاتية الصافية أخرى ركزت على استدعاء مكونات سيره ذاتية في خطابها الروائي ومثل لها بـ «زهرة الصبار» (1990) لعلياء التبعي. وكان عرس الهزيمة، (1991) «حديقة الشيوخ»، و«نخب الحياة» (1992) لأمال مختار، في تونس، وذاكرة الجسد (1993) لأحلام مستغانمي في الجزائر، وأحمد إبراهيم الفقيه في ثلاثية «حكايات الحب الغاسرة» (1991) في ليبيا، و«محن الفتى زين شامة» (1993) لسالم حميش في المغرب الأقصى.

إن هذا النمط من الكتابة الروائية بقدر ما ركز على تصوير سير ذاتية أو توظيف عناصر منها بالاعتماد على الذاكرة لجمع شتات الأحداث والوقائع المشتتة والمتداخلة، فإنه يعبر عن أزمة مثقفي المغرب العربي بعد استقلال بلدانهم، وقد تحولت تطلعاتهم

مع مرحلته التأسيسية، التي تزامنت مع استقلال بعض البلدان العربية كتونس والمغرب الأقصى، وخوض بعضها الآخر ثورة التحرير كالجزار، وذلك باعتبار هذه الرواية كتابية ونتاجاً جمالياً وملحماً للتاريخ المغربي ولمسار الثقافة الأدبية والفكرية مع المشرق العربي والغرب الأوروبي، وبذلك نشأت الرواية رد فعل لكل تلك العوامل المتفاعلة، فكانت بذلك بحثاً عن التاريخ وفيه.

واعتمد هذا النمط من الكتابة الروائية الرجعية التاريخية مع تماوت من بلد إلى آخر سبيل بحث عن الهوية وتثبيتها، من خلال التاريخ لبلدان المغرب العربي في مسيرتها التاريخية من أجل التفرغ والاستقلال، والإفادة من أحداث والوقائع، وتمجيد "بطولات" مكان من الطبيعي أن يستغرق هذا النمط من الرواية الانعكاس والتوثيق بدل الإيحاء والتأويل، وإيجاد الوعي الممكن لا الكائن حيث اعتمدت على النقل من الشفوي إلى المكتوب ومن المعيش إلى المخيل، في نزعة احتفالية يغلب عليها الانفعال بلحظة الاستقلال التاريخية، وهو ما يعزل الحيز الهام الذي شغله هذا الاتجاه الروائي في رصيد الرواية المغربية ذاك التعبير العربي، ومثل له بنصوص "ومن الضحايا" (1965)، و"حليمة" (1964) و"التوت الره" (1967) لمحمد العروسي المطوي، و"أرحوان" (1970) ودخيوط

سجلاته المألوفة فحسب، بل النسبية أساساً، سبيلها إلى ذلك الذاكرة فضلاً عن الحكى الشفوي والمدون، فيكون التاريخ بذلك مادة قص وتشكيل لغوي - أدبي، حيث تمتلك المغيلة واللغة الأدبية التاريخ محتوى، وتعيد صياغته وفق متطورات محددة يلونها التاريخي والأيدولوجي والرمزي، لأن النص الأدبي لا يبحث عن غائية ما للتاريخ بقدر ما يحاول الإمساك بأصوله وسيروته (6)، وهو أو سجه "جورج لوكاتش" في تحديثه لمقصد الرواية التاريخية التي تهتم

الحياة الشعبية داخل التاريخ لغيره واقع موضوعي، من ذلك سبيل مع انحصار (7) من التاريخ مادة للكتابة الروائية، وتظهر الرواية كتابية خصوصاً، ولكونها الأساسية أحداث ووقائع وشخصيات وعلاقات فضلاً عن كونها (أي التاريخ) يمثل علاقة من علامات الرواية، وإشكالية تضح علاقة جنس الرواية بالتاريخ اعتباراً لكون كل نص أدبي يشكله سياق اجتماعي تاريخي ثم تكون له لاحقاً سيروته التاريخية الخاصة. فقد كان يلزك يعتبر نفسه نموذج الكاتب المؤرخ، وكان لينين يدرك أن الرواية مرآة للثورة الروسية تعكس إيديولوجية الكاتب وغيرها من الإيديولوجيات.

وقد انخرطت الرواية المغربية المكتوبة بالعربية في التاريخ منذ



ونور» (1975). وودماء وده» (1977) والخنازير» (1985) وده صوت الكهف» (1986). ومرزاق بقطاش ، «طيبور في الظهيرة» (1976) وده البزاة» (1982)، وخاصة روايات محمد مفلح ، «الانفجار» (1984) ودهموم الزمن الفلاقي» (1984) وده الانهيام» (1986) ودهم العشق والأخطار» (1986) وده خيرة والجبالي» (1988) وغيرها من النصوص التي جسدت النزعة الوطنية من خلال تقديسها لماض ، وتحويل دلالاته نحو الإطلاقية والعدوانية، وهو ما جعل الخطاب الروائي يندرج ضمن الخطاب الوطني ، برسمه ملامح التاريخية الوطنية

ويتواصل استنراف المرجعية التاريخية في الرواية العربية الجزائرية في التسعينات برؤية مقارنة بين تاريخ الجزائر النضالي في مرحلة ثورة التحرير وتاريخها المعاصر ، وقد تم الاستقلال وكأن هذا المكسب لم يحقق التموهحات المرجوة من خلال مشهده مسار الثورة من انحرافات حادت به عن الأهداف التي كانت تشر بها الثورة ، والفد الذي كانت ترسم ملامحه في الزمن الواعد ، وبمثل لهذا النمط التاريخي في رواية التسعينات الجزائرية بنص ، ووفدا يوم جديد» (1992) لعبد الحميد بن هدوقة .

الشك» (1972) وده نوافذ الرمن» (1974) لعبد المختار جنات في تونس وده دفنا الماضي» (1966)، وده سبعة أبواب» (1965) لعبد الكريم غلاب ودهامو» (1974) لأحمد زياد، وده الريح الشتوية» (1977) لبارك ربيع في المغرب الأقصى، وروايات وأقوى من الصرب» (1962) وده حصار الكهوف» (1964) وده أنا الوطن» (1974) لعبد علي عمر وده انتقام السجين» (1970) وده طرابلس 46» (1973) ودهماء تحت النخيل» (1973) لعبد صالح القمودي في ليبيا

غير أن هذه المرجعية التاريخية ، إن هيمنت على الخطاب الروائي المغربي في كل من تونس والمغرب الأقصى وليبيا خلال الستينات لتشهد أمورها مع مطلع السبعينات، فإنها مثلت معين الهام لا يبدو أنه مرشح للصوب للروائي الجزائري ، على الرغم من مضي مايف من العقدين من ظهور الرواية العربية الجزائرية. فقد هيمن موضوع الثورة وانعكاساتها المختلفة زمن الاستقلال على متن هذه الرواية على مدى السبعينات، والثمانينات، فأصبحت على حد تعبير كاتب ياسين ووطن الأدباء، وقد أكسبتهم مشروعية أدبية وإيديولوجية، بعد أن سكنت النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية، وبمثل لهذا النمط التاريخي في الرواية العربية الجزائرية بنصوص عبد المالك مرتاض وده نار

المغاربي المكتوب بالعربية ذلك أن الرواية- من حيث هي نموذج من الكتابة الأدبية المستحدثة في الثقافة المغاربية المعاصرة، تؤكد تأثير عملية «المثاقفة» من مصدرها المشرقي، من خلال ماكان يصل الغرب العربي من نصوص أدبية، وخاصة روائية، وهي النصوص التي مثلت مراجع كتاب الرواية وهم يتحسسون الطريق إلى هذا الجنس الأدبي المستحدث والدخيل على ثقافتهم التقليدية، التي تغلب عليها المراجع السلفية

فقد تمثل كتاب الغرب العربي وهم يمارسون كتابة الرواية الواقعية مع مطلع السبعينات، نصوص نجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، وطه حسين، وعبد الرحمن الشرقاوي، ويعني أحق، وسهيل إدريس، وغيرهم ممن مارس الكتابة القصصية والروائية

ويعد هذا الصنف الروائي الذي يوظف الواقع الاجتماعي في خطابهِ ومحتواه من حيث تراكمه من أغزر الأصناف الروائية إنتاجاً، وهو يمثل انعطاف نوعية في مسار الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية، تنعويضه نمط الكتابة التاريخية النضالية التي مثلت ميسم هذه الرواية في بلدان المغرب العربي، باستثناء الجزائر وموريتانيا في الخمسينات والستينات. وهو يصور أزمة تحول المجتمعات المغاربية وقد حصلت على استقلالها، فيعبر مظاهر تخلفها، ويحللها تحليلاً نقدياً يبرز مواقف أهم الفئات

ولعل استحداث خطاب روائي عن تاريخ ثورات بلدان المغرب العربي يستهدف البحث عن انسجام داخل الحاضر المغاربي في تحولاته المتأزمة وصراعاته، وهو مايعمل العلاقة المتوترة بين الخطاب الروائي والخطاب الأيديولوجي السائد، حتى وإن كان شكل الكتابة الروائية غير واضح بقدر الكماية، وي طرح في الآن ذاته إشكالية جدوى مواصلة الكتابة في التاريخ النضالي المغاربي، وخاصة تاريخ الثورة الجزائرية منه، حيث التغني بطولات تجاوزتها الأحداث والوقائع في حين يرخر الواقع بمصوبات تقتضي أشكالاً تعبيرية جديدة.

### 3) تحولات الواقع، تشكلات الرواية

إن استقرار مسار الرواية في أوروبا يثبت وثيق صلتها منذ انبثاقها جنساً أدبياً، بالمجتمع، وعمق تعبيرها عما يطرأ عليه من تحولات وتغيرات. فكل مرحلة اجتماعية تنتج نمطها الروائي خطاباً ومحتوى. وهو ما يؤكد رفض الرواية كل السنن والقوانين التي تقيد الأجناس الأدبية الأخرى، حتى تكون متحررة من كل أشكال القيود، وبذلك فقد واكبت الرواية كل التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية والحضارية التي شهدتها أوروبا منذ عصر النهضة وقبله إلى الزمن الراهن وقد أسهم عامل المثاقفة مع الغرب في نقل نظريات الواقع والرواية إلى الأدب العربي الحديث، ومنه إلى الأدب

ولقد عمد البعض من رواد هذا النمط الروائي الذي اتخذ من المرجع الواقعي/ الاجتماعي جوهر عملية الكتابة إلى إقحام العامية وحتى الأعجمية في الخطاب الروائي ، وبعد أن اقتنعوا بجداوها الفنية ، وتبنوها في كتاباتهم التي خلت لغة سردها من الزحرف اللفظي والصور البلاغية المعرقة في الخيال ، لأن عايتهم الإبلاغ الذي يتصدر بقية القيم الفنية الأخرى للعمل الإبداعي، ولعل مذهب البشير حريف (1917-1983) في الكتابة الواقعية يمثل خير نموذج، وذلك في حصيلته ، ندفة في عراجينها (1969) ، وجلاس أو حيك لروائي، (1980) (8X) ، وقد يتصرف البعض منه في نسق الزمن وفي ترتيب الأحداث فجاءة لبعض الجديدين في شكل لغني . وربما كان لبعض النقيبات السينمائية الحديثة تأثير مباشر في ترتيب الأحداث في عهد التلفرة والتحرير السينمائي والمسرحي(٩) ، ولذلك قبل عهد أن يجمع هذا النوع بين السرد التقريري الجحف أحيانا ، والتوليد الفني فلا يتخلص من تأثير الخطاب السياسي المباشر ولا يحرر اللغة الموطنة من التبسيط المألوف فيه أحيانا . فهي خطوة في التحاور ، وباعدة تفتح لمراجعة مفهوم التأسيس الروائي والسعي الجاد إلى مزيد ربط العمل الروائي بالواقع الاجتماعي والحضاري لتحقيق هويته الفنية والفكرية المميزة.

الاجتماعية، فضلاً عن تعرضه إلى  
التصايب السياسية والسياسية، وتصويره  
الصراع القائم بين السلطة والثقف.  
وهو ما يفسر الحضور المكثف  
لشخصية الثقافة ودوره في المجتمع  
علاقته المتوترة؛ التنازلة غالباً  
بالسلطة في عدد هام من الروايات  
التي توارى ظهورها على مدى  
السبعينيات والثمانينات، ومثل لها  
معدود من الواحة بلا ظل، (1978)  
و. لاسد وتمثال (1988) لعمر بن  
سالم، و ليلة السوات العشر، (1982)  
أحمد صالح الجابري، في تونس،  
والسلازم (1972) و...  
والنصر، (1978)، و... في  
العشق، (1989) للشاعر وطاهر  
و. أوحام رجل غدير صوب  
النصر، (1983) ومصرح أحلام مريم  
الوديعة، (1984)، وضمير الفائت  
والشاهد الأخير على اغتيال مدن  
البحر، (1989) لواسيني الأعرج، وزمن  
النمرودة، (1985) للحبيب السائح في  
الجوازات، وزمن بين الولادة  
والعلم، (1987)، ووردة للوقت  
العربي، (1983) ووالحنارة، (1987)  
لأحمد المديني، وأبراج  
المدينة، (1978) ودرحيل البحر،  
(1983) لأحمد عز الدين التازي في  
المغرب الأقصى، ووميض في جدار  
الليل، (1988) لأحمد نصر في ليبيا،  
و الأسماء المتغيرة، (1981) لأحمد ولد  
سيد القادر في موريتانيا.

الفقيه، و«الجوس» (1990) لأبراهيم الكوسي في ليبيا، و«مس...» لك... الزيتون» (1990) للميلودي شغوم و«برج السعود» (1990) لمسارح ربيع، و«أيها الرائي» (1990) لـمحمد عز الدين التازي في المغرب الأقصى.

وهي نصوص بقدر ماتستلهم موضوعاتها من الواقع، فإنها تعتمد في خطابها الروائي إلى الرمز، حيث تتكشف الدلالة ويكون الإيحاء أكثر من الإعلان، والإبطان أكثر من الإبانة فيتزاح الواقع والتحليل إلى حد القتل.

#### 4) الرواية والتراث : البحث عن أفق

إن مسألة التراثية إشكالية في الواقع الفكري الحضاري الحديث والمعاصر، وهي تتميز بحساسية مفرطة، إذ من خلال الموقف منها تقاس سلفية المتحدث أو حداثة ولذلك اختلفت حولها الرؤى والمذاهب إلى حد التباين، فكانت محور تأويلات شتى، لكل منها أسسها ورؤاها وقرارات لكل منها مراجعها ودلالاتها ولكن أساس القضية ليس اتخاذ موقف مع التراث أو ضده، وإنما في طبيعة الوعي الكائن في التعامل مع التراث عند ممارسة فعل الكتابة إبداعاً أو نقداً، وهي الإشكالية الغريبة أو تكاد في الممارسة النقدية لهذه المسألة عند بحث علاقتها بالأجناس الأدبية عامة

وبذلك فقد مهد هذا النمط من الكتابة الواقعية في نزعتها التسجيلية أو الانتقادية أو الاشتراكية، لنمط جديد، من الإبداع الروائي يقوم على هاجس التجريب بحثاً عن أفق حدائي في الكتابة.

غيسر أن مذهب التجريب في الخطاب الروائي المغاربي المكتوب بالعربية والذي هيمن على مدى لتسعينات، ويتواصل حضوره في التسعينات، لم يحل دون تواتر ظهور الروايات الواقعية التي تصور مظاهر الحياة معاناة الإنسان في بيئته السياسية والإجتماعية والثقافية والحضارية، في زمن «تجربة قسمة الدموع» الداخلية والخرابة في بلد المغرب العربي المتضرر من التحولات، ونضال لهذه النصوص الواقعية المهيمنة على الإنتاج الروائي المغاربي في التسعينات بـ«كلب السحرة» (1990)، و«من حقه أن يحلم» (1991)، و«ألق التوبة» (1991) لـمحمد الهادي بن صالح، و«بسلامة» (1992) للبشير خريف، و«المؤامرة» (1992) لـرجح الحوار في تونس، و«ضمير الغائب» ، الشاهد الأخير على اغتتيال مدن البحر» (1990) لـواسيني الأعرج، و«النخلة» (1990) لـأبراهيم سعدي في الجزائر، وثلاثية «حكايات الحب الخاسر» (1991) لـأحمد إبراهيم

والرواية كنوع أدبي مستحدث في الثقافة المغربية المعاصرة خاصة.

كيف تعامل الروائي المغربي مع التراث السردى العربى القديم؟ وأي علاقات أقامها مع نصوصه متونا وخطابات وأشكال كتابية؟ وليس الغرض من ذلك رصد مدى تأثير كاتب الرواية المغربية ذات التعبير العربى بالتراث أو انزياحه عنه أو معانية سرقاته منه ، أو مظاهر تمرده عليه ، وهي أشكال الممارسة النقدية التي تطبق على هذا النحو أو ذلك في بحث علاقة الروائي- التراثي ، وإنما هاجسنا استكشاف مدى توصل الروائي من خلال التعامل مع التراث إلى إنتاج خطاب روائي جديد معرفياً وجماليّاً

• ويمثل التعامل مع التراث أحد مسالك التجريب ، انبثق مع مطلع الثمانينات ، وتبلور على مداها ، ليتمدد في التسعينات بحثاً عن أفق حدائى جديد في الكتابة الروائية المغربية ذات التعبير العربى .

• فقد تحول التراث وسبل توظيفه في الخطاب الروائي المغربى إلى هاجس تملك عدداً هاماً من كتاب الرواية ، ومن ثم أفرر هذا النمط من الكتابة الروائية عدداً هاماً من النصوص مثلت علامة متميزة في مسار الرواية المغربية المكتوبة بالعربية تمثل لها بد وحديث أبو هريرة قال (1973) ، ومحمد النسيان (1974) لعمود السعدى ،

والتحول إلى الزمن الدامى (1981) لمصطفى المدائنى ، وممدونة الاعترافات والأسرار (1985) لصالح الدين موجه ، والنفسير والقيامة (1985) لفرج الحوار في تونس ، وهنوار اللوز أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري (1982) لواسيني الأعرج ، وه العارية والدراويش (1983) لعبد الحميد بن هدوقة ، وه العوات والقصر (1980) وه عرس بلع (1988) للطاهر وطار في الجزائر ، وه الأبله والنسبة وياسمين (1982) للميلودي شغوم وه بدر زمانه (1983) لمبارك ربيع وه حبل السحر (1983) لمحمد عز الدين التازى في المغرب الأقصى وه الحيوانات (1984) لصادق النهوم في ليبيا ، وه القبر الجاهل أو الأصول (1984) لأحمد ولد عبد القادر في موريتانيا .

وإن اتجه كتاب الرواية المغربية في الثمانينات إلى التراث السردى الشعبى على وجه الخصوص يتعاملون مع نصوصه ويستوحونها ويرون فيها رصيذاً موحياً لتأسيس كتابة جديدة ، فقد كان وعيهم بكيفية التعامل مع التراث وتوظيفه في كتاباتهم يتفاوت مع كاتب إلى آخر فبعضهم كان يمتلك وعياً محدداً بالتراث وتصوراً خاصاً في استلهامه واستيحائه بغية إنتاج كتابة روائية جديدة بينما كان مثل هذا الوعي محدوداً لدى البعض الآخر من خلال قيامهم بمحاكاة التراث أو نسخه أو نقله

الجزائريين الذين يطمحون إلى تحقيق حياة أفضل وألا يتواصل بؤس رمى الاستعمار وقد تم الإستقلال. والرمز ذاته يستخدمه عبد الحميد بن هدوفة في نصه «الجازية والدرأوش» حيث يقرن الجازية بجزائر الاستقلال ويصور مدى عشق الجميع لها وطمعهم في نيلها ، والحلم بغد واحد معها.

ويحمد مبارك ربيع في «بدر زمانه» إلى توظيف عنصر التضمين في تسديده المادة الحكائية ، حيث يتجاوز حصاص يتم من خلال الأول حكي قصه بدر زمانه ، ومن خلال الحصاب الثاني يتم حكي قصة أحمد من الحاج مهدي والتضمين أحد أبرز مقسومات شكل الخطاب في حكايات «ألف ليلة وليلة» حيث تستقل قصتان عن بعضهما البعض وتتناوبان في مجرى نسق الخطاب الروائي.

ثم إن عجائبية قصة بدر زمانه جعلت زمن الأحداث ينزع نحو الإطلاق (قدسي) وكذلك مكانها (كعاشي) فضلاً عن شحوصها غير المألوفة (واقعي) والتي يزرع بها عالم الحكايات العجائبية مثل «شهراموش» و«همشير» و«يشهوك» وغيرها وهو ما يبرز تعامل مبارك ربيع في نصه هذا مع عدد من مكونات الحكاية الشعبية في «ألف ليلة وليلة».

وقد جاء تعامل كتاب الرواية المغاربية مع النصوص السردية القديمة على مستويات متعددة، هي : مادة الحكى وطريقة تقديمها (الخطاب) ، وطريقة صياغتها (الأسلوب) ، ثم أبعادها الدلالية (الدلالة).

فعلى صعيد المادة الحكائية ، قد يقع التصرف في المادة الأصل مثلما عمد إلى ذلك واسيني الأعرج في نصه «نوار اللوز أو تغريبة» صالح بن عامر الزوغري ، حيث زواج بين مادتين حكايتين ، أولاهما أصيلة وهي «تغريبة بني هلال» (10) ، وثانيتهما روائية «متخيلة» - وإن كانت لها صلة بالواقع ، وهي تغريبة صالح بن عامر الذي يعيش في جزائر الاستقلال ، وهو ما يفيد امتداد فعل التغريبة في التاريخ واستمراره ، غير أن الأولى جماعية والثانية فردية ، وهو ما يعكس هيمنة النزعة الفردية في الواقع الحديث والمعاصر ، مقابل غلبة القيم الجماعية القبلية في عصر بني هلال. ثم إن «صالح بن عامر» وإن كان ينحدر من سلالة بني هلال فإنه يرفض أن يكون صورة مطابقة منها بل مغايرة لها في واقع التحولات والتغيرات.

وفي السياق ذاته يستلهم واسيني الأعرج شخصية الجارية الهلالية ذات الجمال البارز ليرمز بها إلى جزائر الاستقلال ، الحلم الجماعي لكل

اللغة الحكيمية التي تتعدد فيها اللفاظ وتختلط الأساليب بين المنحط والراقي وهي الظاهرة التي يجسدها نص «نوار اللوز» لواسيني الأعرج بينما يعدد البعض الآخر إلى لغة تحافظ على فصيحها وترفض المبتذل من الأساليب والمعاجم اللغوية وهو ما تبرزه رواية «بدر زمانه» لمارك ربيع. ونجد صنفًا ثالثًا من الكتاب يشغل على اللغة لأفق يروم تحويل مظاهرها التراثية/ والعتيقة إلى علامات حديثة فيرتقي باللغة إلى مرتبة تنوق إلى مصاف الإعجاز دون أن تدركه وإن كانت لا تخلو من ميسرة خلق في سائر مساهماتها وفيه بلاغتها ودلائلها ونمثل لذلك بمحمود السعدي في نصه «جديث أبو هريرة» قال الذي استوحى إفيه من الحديث شكل خطابه وفتح الحوار في روايته «النعير والقبانة» التي سلك فيها سبيل الترتيل وصلاح الدين بوجاء الذي عمد إلى صياغة خطاب نصه ومدونة الاعترافات والأسرار إلى لغة تنزع إلى الفصح في عصوره الأولى والبلع في عنفوانه وإلى شكل يستلهم من النص القديم بنيته الثنائية التي تجعل منه متنًا وحاشية.

أمسًا على صعيد الدلالة فإن محاولات كتاب الرواية المغربية ذات التعبير العربي التعامل مع التراث في مادته الحكائية أو خطاباته أو أساليبه لا يمكن أن يؤدي بالضرورة إلى إنتاج دلالة جديدة للكتابة الروائية تتجاوز

ويعتمد الميلودي شغوم وهو يشكل خطاب روايته «الأبله والمنسية» ويأسمين، على شكل الحكاية، كما يمثل في حكايات «الف ليلة وليلة» حيث يقوم بحكي قصة الأبله ويأسمين الجدة في الكتاب الأول «الهل» ويتناول الجد الحكاية ذاتها في الكتاب الثاني «الابن» ويموت كلاهما بعد الفراغ من القصة ويتولى الراوي سرد كل من حكي الجدة والجد ليعث في الكتاب الثالث «المن» من حقيقة حكاية الأبله والمنسية وهو ما يجعل هذه الرواية تتوفر على كل مقومات الحكاية من حكي وقائع، أي شيء يحكي (القصة) وقائم بالحكي (الروائي)، ومحكي له (الروي له كائنًا أو متخيلاً)، وهي ذات العناصر التي تتوفر عليها الحكاية هي ألف ليلة وليلة، وهو ما يوضحه هذا المقطع.

«أبتسمت الجدة الخبيثة وهي تكور الشوينغوم داخل فمها الخالي من الأسنان كأنه مغارة صغيرة مظلمة تتحرك داخلها أفعى رقطاء».

في البداية لعن الشيطان ثم صلى على النبي العبداني بعد الاستعانة بالرحمان... كان بإمكان كانت هناك في كل مكان وزمان.. (11).

ثم وعلى صعيد الأسلوب فإن كتاب الرواية يختلفون بصدد العلاقة التي يقيمونها مع النص التراثي الذي يعددون إليه بغية استلهامه واستيحائه فالبعض ينزع إلى لغة هي أقرب إلى

ومتون أدبه ، وحواشي لعتة في طرحها لعدد من القضايا التي تطع واقع بلدان المغرب العربي كعلاقة الحاكم والحكوم ، وطبيعة السلطة في نصي «رمل الماية أو فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» لواسيني الأعرح و«مجنون الحكم» لسالم حميش في خطاب لايفصل بين الغرافي والواقعي ، فالأول يجعل من دنيا زاد أخت شهرزاد ألف ليلة وليلة راوية المسيرة القمعية والقهرية للسلطة في العهد الموريسكي وفي الزمن الحاضر وهو يمزج فيها بين التاريخ المكتوب لرسمي و«ريف وبين التاريخ الشفوي المغيد» ، ولدي يهد خارج التاريخ ويزاوج بين الشعر والتصوف وبين أسوال ونداح ليكتب نصاً روائياً حديثاً يتأسس على فهم حدائني لطبيعة الكتابة الروائية الجديدة.

**وحول ذات الإشكالية** يصوغ سالم حميش عالم رواية «مجنون الحكم» مركزاً على شخصية الحاكم بأمر الله ، راوية تاريخ حكمه ، ومقيماً صلات وثيقة بين التاريخ القديم (القرن الخامس للهجرة) والتاريخ الحديث (واقع مغرب الإستقلال) ، في بنية روائية تقوم على التناص ، وتتميز بجوانب حدائية عديدة على صعيد الزمن والقضاء والشخوص والأحداث .

كل ذلك يجعل من التراث المرجع في الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية منذ الثمانينات إلى الزمن الراهن

التقليدي إلى المستحدث ، والمألوف إلى المعابر الذي يسكنه هاجس تجاوز القديم دون قطع الصلة معه ، حيث يبقى على أبرز مقاصد ذلك النص الأخلاقية (لعمرة) والمعرفية (العلم) ليضيف إليها رؤاه الجديدة وموضوعاته المستحدثة ، وهو مايسر أن كتاب هذه الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية والذين تعاملوا مع المسألة التراثية في إبداعهم ، لم يقوموا بمحاكاة خالصة أو تحويل صاه . أو معارضة ثائنة فالتحول يطال مختلف الجوانب وعلى طول النص ، الشيء الذي يجعل القارئ يرى في هذه النصوص أنها بقدر ما تتعلق السرد لترسي الذي تفاعلت معه تفسر عنده . ويقدر مانع يدباء تهديمه ، ويقدر ما يحاكاه تحوله وتعارضه (12).

ويتواصل حضور هذا النمط من الكتابة الروائية المستندة إلى المرجعية التراثية في التسعينات من خلال عدد هام من النصوص ، مثل لها بد التاج والغنجر والجسد (1992) لصلاح الدين بوجاه في تونس ، و«رمل الماية أو فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» (1992) لواسيني الأعرح في الجزائر ، و«ريف الحجرة» (1990) و«القبر» (1990) و«رباعية الخسوف» (1991) لإبراهيم الكوني في ليبيا ، و«مجنون الحكم» (1990) لسالم حميش في المغرب الأقصى ، وهي روايات تتحاور مع التراث في حكاياته الشعبية ونصوصه الشعرية ، وأسفار تاريخه



استنفدت الكثير من مساهمات الإبداعية» (13).

فقد وعى جيل الثمانينات من كتاب الرواية في المغرب العربي أن اللغة لم تعد فقط أداة إبلاغ ولكنها صارت فعل إبداع قادر على بناء نص روائي متميز تشغل صيرورته داخل اللغة المجتمع ، وهي ليست كائناتاً فارغاً أو مجموعة من التشكيلات التي تخرجها عند الحاجة ، المضمون الجميل لا يصل إلا عن طريق لغة جميلة . المضمون المأسوي لا تعرفه في ذهن القارئ إلا لغة مأسوية اللغة ليست قارة إما سنوي ، يتلون النصوص» (14) ولذلك يجب أن تجعل اللغة تعددية الحس والدلالة اللسانية ، وإلا صارت لغة بلا أفي ، خاصة أنها جزء لا يتجزأ من البنية الدرامية للرواية ، وهو ما جعل لغة الخطاب الروائي المغربي تصبح هاجس السؤال الإبداعي وفعل الكتابة ، وإن كان سبق الريادة في ذلك يعود إلى الأديب محمود السعدي بنحته لغة تراثية مثقلة بالدلالات ، وغنية مراجع دينية وفكرية وحضارية ، فجرت طاقات الكلام والإبداع اللفظي ، وخلقت إيقاعاً جديداً يلوّه الشعري والصوفي ، والمأسوي.

وقد ظهر امتداد لهذه المدرسة الفريدة في الأدب العربي الحديث في الثمانينات من خلال عدد من النصوص ، لعل أبرزها «النفير والقيامة» (1985) لفرج الحوار ، حيث

علامة مميزة من علامتها ، تعكس أفق أحداثاً روائية مافتتتة تمثل هاجس الخطاب الروائي الجديد بالمغرب العربي .

## 5) اللغة - الرواية ، معادلة الإبداع والإبداع .

شكل البحث عن المغامرة قصد تجاوز الخطاب الروائي التقليدي وإنتاج خطاب آخر جديد يعبر عن تحولات الواقع ويماشي روح العصر هاجس الكتابة الروائية المغربية منذ مطلع الثمانينات حتى الزمن الراهن ، حيث اشتغل الروائيون في المغرب العربي على اللغة في ممارسته جعل الكتابة بأفق البحث لأفانها وتطويرها حتى تستوعب الأسئلة المتناسلة التي تفرح عليها ، ويتداخل فيلها الذاتي بالجمامي ، والقومي بالإنساني والتراثي بالحداثي ، والعيش بالمستحدث ، والعامي والدخيل والمغرب بالفصيح ، وهي نزعة تنتزل ضمن صراع الجيل التقليدي من كتاب الرواية ، والذي أسهم في تأسيسها ، والجيل الجديد الذي يسعى إلى الانطلاق بها من موقع الإضافة الحقيقية ، وهو صراع يكاد يكون طبيعياً ، يعبر عنه الروائي واسيني الأعرج في قوله ، «القديم يمارس دائماً حضوره بقوة ، والجديد يدخل حين الحياة بغجل كبير . داخل هذه الثنائية تندرج مسألة لغة الرواية التي عليها أن تصل إلى عمق الإنسان بدون الوقوف عند تخوم الرواية التقليدية التي

النمط من الكتابة الروائية يفرز نصوصاً لغوية تهتم بالإيطان أكثر مما تهتم بالإيانية ، ويتفصح الخطاب ، مما أدى تالياً إلى الأخذ بالشعرية أداة للتعبير الروائي ، فامتزجت اللغة السردية باللغة الشعرية في تشكيل الخطاب الروائي وتلوينه بنوع من الإيقاع الغنائي يعكس عمق معاناة الذات / الكاتبة واغترابها عن واقعها المعيش الذي أحبط الكثير من طموحاتها وتطلعاتها ، ومثل لهذه المزاوجة بين اللغة السردية واللغة الشعرية بنموذجين ، أولهما لحمد عز الدين التازي من رواية «رحيل البحر» (18)

وسبيدي يا بحر الظلمات ها أنت حزيناً ملها في هذه السهرة تنظر إلينا بعينيك المطفئتين ، ترفع صوتك فسوق أصواتنا ، تمتد في دمننا من الميلاد إلى آخر الرمق .

أعتبتنا كثيراً يا بحر ،

أعطني شيئاً منك ، دعني أدخل حماك ، زودني بقبينة معتقة من سقط بحارة قدامي جالوا بأجسادهم في القرار ، أشدني نشيدك ، علمني كيف أفتن .

وافتن ، افتح لي صدرك ، قدني نحو مراتع الجنيات ،

أيها الطامن في المحنة ، إذا أخذتك الجنية وأعطتك الجسد هل تقبل أن تقارق دنياك ودارك وأولادك؟

نهجت الرواية سبيل الترتيل وتوغلت في أعماق الكلام العتق ، مستعيضة عن الحدث ، إذ لا حدث يقف في وجه الوجود والعدم (15) . وتملك هوس اللغة في ممارسة الكتابة الروائية صلاح الدين بوجاه في نصه «مدونة الاعترافات والأسرار» (1985) والذي نعتة بدرواية الواقعية اللغوية (16) ونجد النزعة ذاتها في عدد هام من النصوص المغربية تمثل لها بروايات «رحيل البحر» (1983) و«المبائة» (1988) لحمد عز الدين التازي ، و«وردة للوقت المغربي» (1983) و«الحنارة» (1987) أحمد المدني ، و«الصلع وبحريه» (1980) وعين الفرس» (1988) للميسوني شغوم ، وغيرها من النصوص الروائية و«يبدو أن نحت هذا اللون من لغة الإعجاز ليس محاكاة للقرآن بقدر ما هو تحد يتمثل في تفجير طاقات الكلام والإبداع اللفظي» (17).

ثم إن هذه النزعة في التعامل مع اللغة إبداعياً في الخطاب الروائي تجلت في محاولة خيانة كل نظريات البلاغة العربية القديمة ، بخرقها نقاوة اللغة وخلوصها ، ومعايير فصاحتها القديمة التي أرستها قواعد اللغة التقليدية ، ذلك لأن الرواية جنس أدبي هجين تتلاقح فيه اللغات كما تلتقي في حسده سلاطات المحكي ولغاته ، وبذلك تكون بلاغته في مدى انزياحه عن ثوابت البلاغة القديمة وقيمها الجمالية ، وهو ما جعل هذا

وأنا الطاعن في المحنة ماذا أفعل  
هنا؟

أما النموذج الثاني فهو للروائي  
واسيني الأعرج من نصه ، مصرع  
أحلام مريم الوديعه (1984) : قبليني  
يامريم قبل أن يعيننا ضجيج الشوارع  
ربما كانت فرصتنا الأخيرة ، ربما  
كانت فرحتنا الأخيرة ، أقسمت بعيون  
الموتى لأستيقظ إلا على عينيك  
وشفتيك ونهديك الحروقين وعلى  
ركام الكلمات البذيئة (19).

غير أن هذا البحث اللغوي والإغراق  
فيه أحدث شيئاً من القموض في  
بعض نصوص هذا النمط من الكتابة  
الروائية مثل «ن» لهشام القروي  
وه الجنازة ، للمديني حيث صار التعامل  
مع اللغة حالة صوفية تحيل على  
تعامل الصوفيين مع مشأهم لا على  
الذي لا يدركونه إلا عن طريق لغة  
تتجاوز العطف السلبي والسطحي  
المستهلك للغة ثم إن اللجوء إلى تلوين  
الغة السردية بلغة الشعر في إيجائها  
وإيقاعها لم يكن موفقاً في العديد من  
النصوص الروائية ، بل «إن توفر  
الطاقة الشعرية على مستوى الجملة  
لا يحقق بالضرورة شاعرية النص  
الروائي» (20).

ولعل ما تجدر الإشارة إليه في هذا  
السياق هو أن هذه النزعة اللغوية في  
تشكيل الخطاب الروائي المغاربي ،  
تشهد انحصاراً وتقليصاً بتحول الكتاب  
الذين مارسوها في نصوصهم في

الثمانينات عنها إلى كتابة واقعية تلفها  
الرمزية ولكنها تبقى أقرب إلى إدراك  
القارئ وتحقيق التواصل معه ، ويمكن  
أن تمثل لذلك بنصي «حكاية وهم»  
(1992) لأحمد المديني و«المأمرة»  
(1992) لفرج الحوار ، حيث وقعت  
الاستعاضة عن البحث اللغوي والتعلق  
بنواحي اللغة المغزوة واللغة الشعرية  
بالتعبير عن إشكاليات الواقع وتحولاته  
التأزمة في مختلف حقول الحياة وهو  
ما يجعل رواية التسعينات تؤثر على  
احتضار نمط الرواية اللغوية لتشر  
بعودة أقوى للكتابة الواقعية.

### خاتمة البحث :

إن الكتابة الروائية المغاربية ذات  
التعبير العربي تستند ، وهي تتشكل ،  
على مراجع متعددة تستمد منها  
موضوعات منها ، وتستلهم أشكال  
خطابها فتحدد بذلك أنماطها وهي  
مراجع ، وإن بدت منفصلة عن بعضها  
في الظاهر ، إلا أنها تمثل حلقات  
متصلة ومتكاملة في سيرة هذا  
الجنس الأدبي في بلدان المغرب العربي  
التي شهدت عقب استقلالها عديد  
التحولات العميقة في مختلف سياقاتها ،  
ومن ثمة فإن هذه المراجع تمثل  
العلامات الدالة على تلك التحولات ،  
وتكشف في الآن ذاته عن صيرورة  
مجتمعات المغرب العربي ، وصيرورة  
جنس الرواية بها والذي يبقى النزوع  
إلى التجريب بحثاً عن الخصوصية  
هاجس كتابه.

مكتاملتين أو لاهما تعني "التفريغ" أي مغارقة الوطن الأصل وما يصحبها من معاناة وغربة وتذبذبها تعني التوجه نحو بلاد المغرب وذلك لأن الوطن الأصلي لم يسي خلال بقع نجد الحجار في المشرق العربي، ثم لكونهم يبحثون عن مواطن الكثر، وأخيراً لإيقاد الأبناء الثلاثة المحتجزين في تونس.

(11) الميلاوي شغوموم والأبله والمنسية وياسمين المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان ط1، 1982، ص 9.

(12) سعيد يقطين، «الرواية والتراث السري»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب 1992، ص 121.

(13) مجلة «النسار المغربي»، العدد 29، جوان 1989 الجرائر الروائي واسيني الأعرج في حديث خاص، أجرى الحديث عثمان مزغارب.

(14) د. محمود طرشونة وتاريخ الأدب التونسي، المؤسسة والمعاصر، مرجع سابق.

(16) صلاح الدين بوجاه «مستونة الامتزازات والأضرار»، دار سراس للنشر تونس، 1985، المقدمة.

(17) د. مصطفى الكيلاني، «إشكاليات الرواية التونسية، المؤسسة التونسية للترجمة والتحقيق والدراسات (بيت الحكمة) تونس 1992.

(18) محمد عز الدين التازي «رحيل البحر» المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1983.

(19) واسيني الأعرج «مصرع أحلام مريم الوديعه» - دار العداثة - بيروت لبنان 1984، ص 37.

(20) سعيد يقطين، «الرواية والتراث السري»، ص 121.

موشوشة بن جمعة  
معهد بورقيبة للغة الحية  
جامعة تونس الأولى

## إحالات البحث

(1) انظر على سبيل المثال:

Le Jeune (Philippe): Le pacte autobiographique. Ed. Seuil, Paris 1975 P45

(2) محمد عز الدين التازي، «شجرة الرواية»، في معنى الكتابة وقضاءات التجربة بحث مسطوح قدمه في ملتقى الروائيين العرب المنعقد مقاس من 31 جويلية إلى 4 أوت 1992.

Le Jeune (Philippe): L'autobiographie en France Ed. Annand Colin, Coll u2 Paris 7, 1971 P23

(4) محمد شكري، «دومن الأخطاه»، دار الساق، بيروت لبنان 1992، ص 198.

(5) عبد الكبير الحسيبي «دراسة العربية»، ترجمة محمد براهمة، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، العدد 2 الرباط 1971، ص 22.

(6) Texte cité par Christiane Achour, "La nouvelle algérienne de langue française et la guerre de libération, in collectif. Littérature et poésie algérienne O.P.U Alger 1983, P13

(7) Luckas (Georges): Le roman Historique, Payot- Paris 1965. P383  
(8) نشرنا هذه الرواية تباعاً في مجلة «الفكر» (التونسية) سنة 1959، ثم تولى المؤلف نشرها على نفقته سنة 1980.

(9) د. محمود طرشونة «تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر»، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات (بيت الحكمة) تونس 1993.

(10) يوحى مصطلح «التفريغ» بدلاتين

### مقدمة حول إشكالية المصطلح :

إن إيجاد مصطلح ما يقتضي بالضرورة ما يبرره منطقيا وفنيا، وإلا سيفقد صلاحيته ومناعته، وبالتالي فعاليتة العلمية. ويبدو أن مصطلح الاحتفالية قد عرف كثيرا من الغموض نظرا للتعريفات العائمة والعامّة التي أعطيت له من خلال كتابات غير مركزة. وهذا - ربما - ما يفسر موجات النقد العنيفة التي انصبت على كل من يدعي الانضمام إلى جماعة المسرح الاحتفالي، أو يروج لهذا المصطلح في إبداعاته أو كتاباته النقدية.

ولقد خلط كثير من الدارسين بين الاحتفالية والمسرح الاحتفالي، بالرغم من أهم شيان مختلفان. ويوضح البير لرامع بحماسة المسرح الاحتفالي هذا الاختلاف بالتصريح التالي : « شيء مؤكد أن الاحتفالية غير المسرح الاحتفالي، وذلك لأنها أعم وأشمل منه. فهي الأصل والكل. أما المسرح الاحتفالي فهو الفرع والتجلي. إنه فعالية فكرية وفنية تستند على التصور الذي نحاول أن نشكله داخل منظومة فكرية مترابطة ليكون بذلك فلسفة، فلسفة ملتزمة بالإبداع والسلوك معا، حتى تصبح فنا وأخلاقا في نفس الآن» (1).

أما فيما يخص التسمية « حفل »، فلم يكن الاتفاق حولها من قبيل الصدفة أو الاعباطية، وإنما جاء بعد استقرار الدرامات التي تناولت موضوع

### دراسات مسرحية

مصطفى رمضان

## الاحتفالية والمسرح الاحتفالي

قررت جماعة المسرح الاحتفالي اعتبار الاحتفال أو الحفل مصطلحا خاصا(2) لأن الاحتفال في نظرها هو الشكل التعبيري الذي تولدت عنه كل الفنون الأخرى من رقص وشعر وغناء ورسم وما إلى ذلك .

ويبدو هذا المصطلح غير بعيد عن الممارسات الاحتفالية التي كان الإغريق يقومون بها أثناء حفلات ديونيزوس ، يوم كان الحفل يجمع بين الطقوس الديني والتظاهرة الاجتماعية ، فيتم التعبير عن ذلك الحس الجماعي بشكل جماعي تعبيري . ولقد كان هذا الحفل وسيلة مسرحية درامية يتجرد من خلالها الإنسان من همومه اليومية ليحسد فقط بشوته وفرحته وهو يشكر به بخير على ما أنعم به عليه من خيرات ورصي .

من المؤكد أن مثل هذا الاحتفال لم ينعقد في الساحة العربية ، إذ كانت مثل هذه الطقوس موجودة عند العرب قبل مجيء الإسلام .

ولا أدل على ذلك من وجود أسواق ومواسم كانت عبارة عن تظاهرات يتجرد فيها الفرد من روتينية الأيام . ولقد تعمقت هذه التظاهرات بعد مجيء الإسلام ، خاصة مع الحركات الصوفية والفرق الدينية وحلقات الرواة والمُحَظِّين وغيرها .

ويبدو أن الحفل كان مصدر كثير من الفنون ، لأنه يتوافر على الأداة التعبيرية الشاملة . لهذا رأى جماعة

تأصيل المسرح العربي ، وبعدها حدث نوع من الانسجام في الرؤية تجاه هوية هذا المسرح . لهذا كان لا بد من تحديد مصطلح يكون شاملا وجامعا بحيث لا يتناقض مع الإرث الحضاري للإنسان العربي المسلم ، كما ينبغي أن يكون في نفس الوقت قسائرا على استيعاب الابداعات العالمية كيفما كانت .

فبعد دراسات وأبحاث جادة ، وجد عبد الكريم برشيد أن كلمة احتفال هي المصطلح الذي يلائم هذا الإرث الحضاري العربي الإسلامي ، خاصة في مجال الإبداعات الشعبية ، كما أنه يلائم كثيرا من تلك الصيغ الشعبية التي عرفها الإنسان العربي منذ حفلات ديونيزوس اليونانية

هذا عن الأسباب البعيدة التي كانت وراء اختيار المصطلح . أما عن الأسباب القريبة ، فيؤكد برشيد نفسه في مؤتمر المسرحيين العرب بطنابلس ، أن أكبر النقاد والمدعين العرب قد اتفقوا على اعتبار المسرح تجمعا أو احتفالا أو ديوانا فالطيب الصديقي مثلا قد استخدم مصطلح «الحفل والديوان» في كثير من الحالات ، واستخدم عز الدين المدني مصطلح «الديوان» كما فضل الطيب العليج مصطلح «الحفل» . أما يوسف إدريس فيستعمل كلمات «التجمع» و«الحفل» و«السمر» ، في حين يقترح سعد الله ونوس اسم «السهرة» . وكل هذه التسميات تدور حول معنى واحد ، وتتفق حول مصطلح واحد هو «الحفل» . لهذا

ومن المؤكد أن مصطلحي الاحتفالية والمسرح الاحتفالي قد اشتقا من مصطلح الاحتمال نفسه. فما هي الاحتفالية إذن؟

### الاحتفالية ،

يرى محمد أديب السلاوي أن مصطلح الاحتفالية يرتبط تاريخيا بعلم عادات الشعوب العربية ، لأن الفنون التي تنطبع بطابع الاحتفال في التراث العربي مورعة بين فنون ورثها الشعب العربي عن الحضارات المتعاقبة عليه منذ العصور القديمة ، وبين فنون حملتها إلى الذاكرة العربية سلسلة الفتوحات الإسلامية إلى إفريقيا و آسيا وأوروبا (7).

ومرفها عبد الكريم برشيد بأنها : «ظاهرة فكرية وفنية واجتماعية، ظاهرة أفرسها واقع تاريخي يسعى إلى قتل العناصر الحيوية في الإنسان، وتجريد الحياة من مقوماتها الأساسية. إنها إذن ابن شرعي للواقع ، وذلك لأن لها جذورا عميقة تشدها إلى التربة وتربطها بالمناء الحضاري العام وبالجغرافية الثقافية والسياسية للواقع المعاصر» (8) ، وهي «محاولة جادة لإعطاء أجوبة جديدة لأسئلة قديمة، أسئلة وأجوبة تنطلق أساسا من إحداث تغيير جذري في مفهوم المسرح ووظيفته ولغته وأدواته التقنية المختلفة» (9). لأنها «تخضع كل شيء للشك والتساؤل وتحليل المركبات لإعادة تركيبها من جديد» (10).

**المسرح الاحتفالي** أن العودة إليه إنما هي عودة إلى المصدر والأصل، وليست مجرد عودة إلى ماضٍ قضي وانتهى. وبهذا يكون مفهوم الحفل مرتبطا بالجانب الحيوي لهذه التظاهرة لأنه «تظاهرة حية تعبر من خلالها الحياة عن وجودها واستمراريتها وتجددها» (3).

ويسدو أن هذه الجماعية تعتبر الاحتمال التظاهرة الإنسانية الأثرية التي تعكس حقيقة الثقافة والفكر، لأن في الاحتمال يتحرر الفكر من القيود والمواضعات الاجتماعية وهذا الفهم الذي تسماه لا يحتمل من المسيحية السائدة عند بعض المنظرين الدراميين في الغرب.

يقول ميكائيل باختين : «وهو يعرّف الاحتفال» ، أن الاحتمال هو الصنف الأول والأبدي للحضارة الإنسانية، هذا الصنف الذي نرى فيه جوهر الثقافة الشعبية» (4).

والملاحظ أيضا أن جماعية المسرح الاحتفالي قد اعتمدت في تعريفاتها للاحتفال على تعريفات بعض النقاد الغربيين (x)، كما اعتمدت في نظيراتها - وبصفة خاصة نظريات برشيد - على ما قاله ألفريد سيمون في كتابه المشار إليه سابقا. وقد أشار برشيد نفسه إلى هذا المصدر في دراسته عن الاحتفالية في مهرجان أفينيون (5)، كما اعتبره مصدرا من مصادر الاحتفالية (6).

التقليدية ، لأنها لن تكون قادرة على تجاوز تلك المحرمات والقيود لهذا فإنها تعتبر نفسها نظرية الشك التي تخضع كل شيء للتساؤل والتحريض . فلا وجود للبديهيات في الصرف الاحتفالي ، إذ ينبغي أن يشك في كل شيء حتى نعيد له هويته وأصالته ، كما أنها تعتبر ثورة على المؤلف المبذل ، هذا المؤلف الذي يفقد الإنسان إنسانيته ليصبح آلة تحركها القيود الاجتماعية . فالإنسان في نظرها يفقد وجهه الحقيقي داخل المجتمع ليعوضه بأقنعة تمثل الأدوار التي يجب ملئها فوقية . لهذا ، فإنه لا يمكن أن نحقق تحرفاً إلا من خلال الاحتفال . من ثم ترتفع الأقنعة ليظهر الإنسان ، فيحصل بذلك على الجوهر الذي هو ذاته روتينية الأيام ومما يكتسبها دالة ... ففي الاحتمال تحتفي الأقنعة المجتمعية ، وباحتفالها تتحرر الذات من الخوف ومن التصلب الذي تعرفه كل يوم . ومن هنا تكون أيديولوجية الاحتفال مبنية على أسس من الاشتراكية والوحدة والعدالة والتحرر ، ليس فقط بالنسبة لذلك العيز المكاني الضيق والذي يسمى الخشبة ، ولكن بالنسبة لكل الأرض التي تسع الإنسان (13) .

فالاحتفالية إذن ثورة على التزييف الذي يعرضه المجتمع المعاصر ، لذلك تسعى إلى إعادة الاعتبار للإنسانية الإنسان الذي فرضت عليه لعبة تمثيل أدوار لا تلائم تكوينه الفطري .

فالاحتفالية إذن ظاهرة عامة لا ترتبط بميدان المسرح فقط . إنها ظاهرة اجتماعية فنية يمكن أن يستفيد منها عالم الاجتماع والانتروبولوجي ، كما يمكن أن يستفيد منها الشاعر والقصاص والمؤرخ والسياسي وغيرهم . فهي ليست مجرد شكل إبداعى يملك تقنيات وقواعد فنية ، بل هي تصور للحياة والإنسان ، وتملك موقفاً من السياسة والمجتمع والأخلاق والتراث ، لأنها تشكل تصوراتنا عبر العائنة الواقعية ، وتسعى إلى خلق واقع له تجسيدات العملية على المستوى الفني والاجتماعي والسياسي والفكري والأخلاقي ، (11) إلا أنها بالرغم من كونها حرفة مماء وتجارب وأعطت بذلك فروعاً اجتماعية وإبداعات جيدة . ترفض أن تتحول إلى مدرسة أو مذهب له أتباع وطقوس جاهزة . فهي التعبير الحر والعوي عن الحياة في حالة الحركة والفعل لا في حالة السكون والثبات (12) لهذا تلجأ الاحتفالية إلى دراسة قضايا الناس ميدانياً من خلال المواسم والساحات والأسواق والحفلات الخاصة والعامة ، ومن خلال التظاهرات الشعبية . فالاحتفال بهم ضرورة من أجل معرفتهم أكثر حتى يتسنى لها المساهمة في التغيير .

وبما أن المجتمع المعاصر قد فرض على الإنسان ألواناً من المحرمات والقيود ، فإن الاحتفالية ترى ضرورة تغيير وتجديد الأدوات التعبيرية



يعيش الإنسان العربي هذه الغربة مادام يعيش حصاراً قاسياً يفرض عليه من خارج ذاته ، حتى حول حياته الى منفى اضطراري ، فقتل فيه صفاءه وفطرتة .

فتورة الاحتفالية إذن ، هي التي تخول لها أن تكون فلسفة التحدي والصراع ، التحدي للواقع اليومي بروتينيته وزيفه وتناقضاته ، والصراع ضد كل ما من شأنه أن يطمس هوية الإنسان وحريته . فهي دراما يموت فيها كل ما هو ساكن وآني ، أو دراما تفيد التنامي المحدود في الزمان والمكان كما يؤكد ذلك جان دوغيبو - وهو يربط بين الاحتفالية

الاجتماعية والاحتفالية المسرحية (15) فهي فلسفة التجديد والتعبير في محلات "حياء" لأنها تسعى إلى إظهار الحقيقة عارية من خلال اللحظة العجيبة ، هذه اللحظة التي لا يمكن أن تأتي خارج ما هو تراجيدي ، كما يرى ألفريد سيمون ، إذ لا يمكن تصور الاحتفالي والتراجيدي منفصلين (16) لأنهما معا يعتمدان على حضور الإنسان . ففي الاحتفال يتأكد حضور الإنسان مع الآخر ليحركه ويعمل على إعادة الاعتبار له . وهذه العملية لا تحتاج إلا للمشاركة في الحفل بالجسد الحي والفاعل .

لهذا فإن الاحتفالية تلعب دوراً ايديولوجياً حثيماً في المجتمع ، وقد مرر هذا الدور حواصة في انتفاضة الدلالة في ماي 1968 بفرنسا ، حيث

فالحفل في نظر الاحتفالية هو نافذة النجاة من أخطبوط تعقيدات المجتمع وريائه . وفي هذا الصدد يرى ألفريد سيمون بأن الاحتفال يعكس الحقيقة ظاهرة ، في وقت جعلت الحضارة الغربية من المسرح وسيلة تشويه للحقيقة .

فالاحتفال صراع ضد كل ما هو ساكن ، وكل ما هو جامد ، كما أنه تقييم لما هو عادي لإظهاره على حقيقته في وقت تعمل فيه الحضارة على تشويه ما هو جوهري وأصيل . فالاحتفال يعتبر ، آخر حظ لنا لمنح نافذة في الجدار الأعمى الذي يسجننا قصد مواجهة السخرية التي نعيشها في مجال السياسة والتجديد الانساني والعنف والتمويه الأيديولوجي والكذب على السيادة والاستغلال ، إنه يمنع لنا فرصة الانفلات من المحاولة العنصرية الرهيبة التي تسبب عن أحبار هذا الزمان ، أي تعطيل الإنسان أمام حركية التاريخ (14) .

فالاحتفالية بهذا المعنى ثورة على الغربة الوجودية التي يعيشها الإنسان داخل المجتمع الآلي البعقد . وقد يبدو طرحها هذا بعيداً عن واقعنا العربي والعربي ، لأنه لم يدخل بعد مرحلة الآلية والغربة الوجودية . والحقيقة أن المجتمع ليس في حاجة الى التعقيد الآلي ليعيش غربة وجودية . فحينما تنعدم الديمقراطية ، وتصبح إنسانية الإنسان مصادرة فإنها يدخل زمن الغربة والقمع . لهذا فليس غريباً أن

و- خلق العمل الجماعي في وقت يسعى فيه المجتمع الى تكريس الانانية والعمل الفردي.

ورغم ذلك فإن الاحتفالية ليست نظرية نهائية، انما هي مشروع مفتوح للاضافات النوعية الجادة. وقد وجدت التربة الخصبة خاصة في ميدان المسرح، اذ أصبحت الاحتفالية نظرية تسعى الى خلق صيغة مسرحية أصيلة تستجيب للإرث الفني الحضاري العربي الإسلامي دون أن تتنافى مع التحارب الإنسانية المتقدمة في مجال المسرح. فهي نظرية إنسانية شاملة قابلة لاحتضان كل الإبداعات المسرحية في العالم لأنها تدين بالشئ الكثير من النظريات الفلسفية والفنية الشرقية والغربية. وتعتبر هذه النظريات - الى جانب بعض الإبداعات المسرحية الإنسانية وبعض الإبداعات الشعبية المعروفة في الساحة العربية الاسلامية - من أهم المراجع التي اعتمدت عليها الاحتفالية في تنظيراتها للإبداع الدرامي. ويمكن إجمال هذه المراجع فيما يلي :

1- المسرح اليوناني، لأنه كان يعتمد على الاحتفال الذي كان يقيمه الإنسان للكلمة. أما الاحتفالية فتقيم الاحتفال للإنسان.

2- جان جاك روسو في دعوته الى رفض العرض من أجل إعادة الحفل.

3- أنطونان آر تو الذي ثار على المسرح الغربي ونادى بالعودة الى

أصحت الفرق والجماعات والمنظمات في كل تحركاتها تجعل الاحتفال عندها مرتبطا بالخلق والمشاركة. فقد أصبح العامل يشارك بعد أن كان مسالما ومتفرجا مستهلكا. لهذا أصبح الاحتفال يقوم بوظيفة أيديولوجية تساهم في التغيير والثورة. فقد كانت الفئة الثورية في فرنسا، بعد ثورة 1968 تحمل هذا الشعار ولا احتفال بدون صراع، ولا صراع بدون احتفال، (17).

إن الاحتفالية إذن، ظاهرة لا ترتبط بالجانب الفني فقط، ولكنها ظاهرة يمكن الاستفادة منها في كل مجالات الحياة، باعتبارها تسعى الى التأصيل والتجدي والتعبير. أما الأهداف التي رسمتها لنفسها من خلال ما تسعى اليه الجماعة الاحتفالية فتتمثل فيما يلي :

أ- إيجاد لغة شاملة ذات أبعاد إنسانية.

ب- تغيير الواقع عن طريق العقل وليس وصفه أو تفسيره فقط.

ج- دراسة قضايا الناس من خلال الساحات والمواسم والتجمعات وغيرها.

د- دراسة الأصول ورصد الثابت في المجتمع.

هـ- تحويل المسرح الى تظاهرة اجتماعية يقيمها الإنسان للإنسان من أجل التغيير المجتمعي.

رغم اختلافها معه في أشياء كثيرة أيضا (18).

فلاحتفالية إذن ليست صيغة تراثية فقط ، ولكنها صيغة إنسانية يعتبر التراث لبنة من لبناتها الأساسية. فهي تستفيد من كل النظريات والإبداعات التي تحقق التواصل الحي بين الإبداع والجمهور. وهذا ما يفسر تجديدها لبياناتها المسرحية، لأنها ليست نظرية نهائية. فمن خلال هذه المراجع التي اعتمدت عليها حاولت أن تنظر للمسرح العربي الأصيل والمتميز، ومن خلالها أيضا حاولت أن تبذل عروضا مسرحية حتمالية تتجاوز التقنيات المسرحية لأرضية فهل جاءت هذه التفسيرات لأحتفالية نتيجة لوجود هذه الإبداعات المسرحية، أم أن العكس هو الذي حصل ، إذ سار الإبداع على هدي من هذه التفسيرات؟ فأيهما أسبق الإبداع أم التفسير؟ وعن هذا السؤال يجيب برشيد بأنهما مرتبطان ارتباطا جدليا، ذلك أن المبدع المسرحي لا يلجأ إلى إيجاد تصنيفات مدرسية، ولا كان تابعا غير مبدع لأن النظرية التي يسير على هديها جزء من تكوينه وذاكرته الحضارية؛ ثم إن العلاقة التي تربط المنظر بالمبدع تقوم على أساس تبادل التأثير والتأثير.

ولقد كان الطبيب الصديقي من أوائل المبدعين المغاربة الذين تشبعوا بهذه الظواهر الاحتفالية، حيث أدخلها عالم المسرح بمعناه الغربي، وكان ذلك إيذانا لبذر البذور الخاصة

الأصول المسرحية من خلال المسرح الشرقي، لأن هذا الأخير يملك طابعا سحريا وطقوسيا.

4 - المخرج الشعبي جان فيلار الذي نشأ المسرح في الساحات والمنازل بدل القاعات. فكان بذلك يعيد الحفل إلى المسرح لأنه جوهره.

5 - المنظرون والمخرجون الذين ثاروا على المسرح الغربي كأدولف آبيا وكورن كريب وجاك كوبو وسقوبولد مايرهولد. فهؤلاء كلهم قد عادوا إلى الحفل كوسيلة للتواصل الحي والفطري.

6 - ألفريد سيمون الذي أكد على فاعلية الحفل في تحقيق التواصل الاجتماعي والإنساني.

7- العلماء الاتسروبولولوجيون وفرويد وجان دوفينيو وكوكس.

8 - الظواهر الشعبية الاحتفالية العربية الإسلامية والدراسات التي تناولتها.

9 - بعض المنظرين العرب الذين دعوا إلى الحفل نحو يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وعلي الراعي وسعد الله ونوس وألفرد فرج ومحمود دياب ومز الدين المدني إلى جانب بعض المبدعين الآخرين نحو الطبيب الصديقي والطبيب العلي وقاسم محمد وولد عبد الرحمن كاكبي وغيرهم.

10- برتولد بريخت. وترى الاحتفالية أنه أهم مرجع اعتمدت عليه لأنها تعلمت منه الشيء الكثير

نظرت الى هذا المشرح؟ وما هي الحدود التي رسمتها له؟

### - المسرح في المفهوم الاحتفالي ،

يعرف عبد الكريم برشيد المسرح بأنه حفل واحتفال ومهرجان كبير يلتقي فيه الناس بالناس. انه عيد جماعي ، لذلك ارتبط بالساحات والأسواق والموسم. فحيثما اجتمع الناس كان هناك مسرح. والحفل في أصله موعد شامل يجمع الذوات المختلفة داخل إطار واحد. وعندما نوجد أماكن وجودنا ، نوجد زمن اللقاء وموضعه ، نكون بذلك قد أوجدنا هذا الكيان الجديد، هذا الذي يحمل اسم جمهور. ومن خلال هذا اللقاء يولد المسرح، تولد الفرحة، وكل ألوان التعبير إن كل الفنون قد جاءت تعبيراً أيضاً. وإن أساس كل تعبير هو وجود الآخرين وتفاعلهم معنا. ومن هنا كان المسرح، وهو فن مركب يسعى الى التواصل ليجعل من مروضه أعياداً واحتفالات، (21).

واضح إذن من هذا التعريف أن المسرح في المفهوم الاحتفالي ينطلق من أساس اعتبار الحفل مصدراً لكل أشكال التعبير وواضح أيضاً أن برشيد ينطلق في هذا التعريف من بداية التجربة المسرحية في اليونان حيث كان اليونانيون يقيمون حفلات ديونيزوس ليصبح الحفل تظاهرة اجتماعية وفنية يشارك فيها الفنان والمتفرج، كما ينطلق أيضاً من التظاهرات الشعبية التي يمارسها

بالنظرية الاحتفالية ، فقد كفر الصديقي بالبنية التي تسمى في العرف المسرحي بالخشبة، لأنها سجن مصغر يحبس البدع والمتلقي معا بين جدرانها. والإنسان المغربي لا يظيق هذه البنية ، لأنه عرف القرجة في الهواء الطلق . لهذا فجر الصديقي الحدث المسرحي في الساحات العمومية والملاعب الرياضية والمآثر التاريخية، وكأنه بذلك يريد أن يحيي الحفل المسرحي كما كان عند اليونان، هذا الحفل الذي مات بمجيء وخلق الأركاخ والكواليس واللوح والقاعة وغيرها من خصوصيات بحشه الإيطالية وهذا ما يجعل من الاحتفالية كما يقول الدكتور أمين العيوطي دعوة لا ترغص الشكل المسرحي الغربي أو تحاول لامعات من التبعية الفكرية فقط ، ولكنها ترفض كل رأي يقول بأن العرب لم يعرفوا فن المسرح (20).

وهكذا نخلص إلى أن الاحتفالية ظاهرة فنية اجتماعية تعتمد على الأشكال الشعبية التراثية لدراسة الانسان وقضاياه من خلال الحفل. حتى تتم عملية التفسير. وأهم خاصية فيها هي التواصل الحي و المتبادل بين البدع والمتلقي، ولقد وجدت التربة الخصبة في المجال الدرامي، لأن المسرح يعتمد على الحركة والصراع. وبذلك حاولت جماعة المسرح الاحتفالي أن تنظر للمسرح العربي المستقبلي انطلاقاً من المفهوم الاحتفالي. فكيف

هذه اللغة ثم إلحاحه على الجوهري الأساسي في الفعل الدرامي فهو لغة متكاملة ينطلق من تجميع العناصر المختلفة ومن تكتيفها، لأنه يصمم ما هو مصري إلى ما هو سمعي كما أنه يربط الواقعي بالوهمي، والتاريخي بالميتافيزيقي حتى لا يميز في الواقع بين مستوياته المركبة فالمرسح الاحتفالي « مرسح يحتوي كل الماسرح الأخرى ولا يمكن أن تحتويه الماسرح الأخرى » (23). فهو مرسح غير خاص بالمرسحين فقط، إنما هو إبداع مفتوح على القصاصين والتشكيليين والراقصين والمؤرخين والعلماء، لأنه مرسح يحتضن كل الفنون ويستفيد من كل العلوم والصناعات، « يملك أكثر من سواه مكانية تعرية الواقع وكشف الزيف عنه » (24).

فيمسرح الاحتفالي إذن يحدث عن صيغة أصيلة و متميزة للمسرح العربي دون أن يسقطه هذا التميز في الرعة الإقليمية أو القومية الضيقة فهو مرسح يسعى إلى الرجوع لروح المسرح الذي يتحقق فيه التواصل بين الإنسان والإنسان، مادام المسرح السائد قد اهتم بالقشور وتخلي من الجواهر حينما صار صناعة تتطلب الإتيقان، بالرغم من أن المسرح الحق في جوهره حوار يقام على أسس شعبية. فالإنسان المحتفل في العرف الاحتفالي يعتبر وحدة حية مركبة. لهذا فالمسرح الاحتفالي يخاطب فيه أحاسيسه

الإنسان العربي في مختلف المناسبات، فيكون العنصر البشري هو أهم ما يميز هذا النوع من الميسرح بحيث أن الاحتفال يقيمه الإنسان للإنسان وليس للآلهة كما كان عند اليونان قديما.

أما غاية الميسرح الاحتفالي فتكمن في التواصل الحي والخلاق، لأن عملية التواصل تقتضي الفعل والحركة من كل الحاضرين. لهذا فإن الإبداع المسرحي الشامل يسمى عند الجماعة الاحتفالية بال حفل المسرحي (22) بدلا من العرض، لأن هذا الأخير يوحى بالطابع التجاري الاستهلاكي الذي يقتضي ثنائية العرض والطلب، الانتاج والاستهلاك. ورفض الطابع الاستهلاكي في المسرح الاحتفالي يقتصر عنده بتمليك وسائل الإنتاج للمحور أيضا، إذ لا يمكن لهذا الأخير أن يشارك في الحفل المسرحي إذ لم يكن ما يقدمه المبدعون قريبا من همومه وقضاياه الملحة.

لهذا يؤكد المسرح الاحتفالي على ضرورة التعبير الجماعي عن القضايا الجماعية. وبما أن الأمر كذلك، فإن اللغة المسرحية الاحتفالية تصبح هي لغة الشعب المتعددة الواجهات. فهي ليست لغة الكلام فقط، كما أنها ليست اللغة الرثية، إنما هي اللغة المتعددة الأصوات. فهي لغة الرسم والرقص والغناء والإيماء والإنارة والديكور وغيرها من الأدوات الوظيفية التي تحقق التواصل في شموليته. لهذا فإن ما يميز المسرح الاحتفالي هو شمولية

جميع المستويات. من هنا تأتي ثورته على الذوق العربي الفاسد الذي هجنته وسائل الإعلام التجارية والإبداعات الاستهلاكية. حيث أصبح من الضروري أن يتحرر المسرح من التمثيل، وذلك بالعودة به إلى البساطة المتمثلة في الإبداعات التي تحتزنها الذاكرة الشعبية، ما دامت إبداعات تنطلق من الفعل الاجتماعي الفطري الذي لا يخضع لرقابة قسرية ولا لتقنيات زاجرة.

ويبدو أن هذه العفوية التي تربط الحياة الاجتماعية بحالات من التمسرح ضده قد تأسس نفسه، فالإنسان البدائي حينما كانت تقسو عليه الطبيعة، كان يلجأ إلى ممارسة مجموعة من الطقوس التي كانت تسمى بالرقص بالنسبة إليه. ولم تكن هذه الطقوس مجرد قرابين تقدم بالبساطة التي قد تخيلها، ولكنها كانت ممارسات مقننة ترافقها مجموعة من الأفعال المسرحية الهادفة إلى تحديد علاقة الفرد بهذه القوى المقدسة من جهة، وإلى تحديد الغاية من هذه الأفعال المقدمة من جهة أخرى.

ويرى أرنولد هاوزر أن هذه الممارسات تنطلق من نزعة المطابقة للطبيعة، إذ أن هذا الإنسان القديم كان يجسد حياته الفردية والجماعية في طقوس ورسوم وأشكال، لأنها في نظره تحرره من الخوف والقلق الناتجين من شظف العيش، خاصة وأنه كان يجد متعة جمالية في عمله،

وذهنه معاً. وهذه العملية تتم عبر التحدي والإدهاش فتغيير الواقع لا يمكن أن يتم إلا بعد تقسيمه، وهو أمر يتطلب إثارة الفضول. لذلك كان الإدهاش أساسياً في الوصول إلى المعرفة الذهنية

إن الواقع في المفهوم الاحتفالي واقع مليء بالمفارقات العجيبة، لأن الإنسان يلعب أدواراً مختلفة فيه نتيجة الوظائف التي يملئها عليه المجتمع. لذا كان لا بد لهذا المسرح من أن يعري هذه الأدوار ليعيد للإنسان فطرته ووجهه الحقيقي.

فالإبداع المسرحي إذن يعمل على تحريك فضول المتلقي من أجل التساؤل حول مفارقات الواقع. وعبر هذه التساؤلات يدخل هذا التلقي مرحلة البحث عن الحسوس ومعك منك المفارقات. وبهذا يكون مضوا فاعلاً مشاركاً في كشف الزيف، أي ريف كيمما كان اجتماعياً أو أخلاقياً أو سياسياً أو اقتصادياً أو فكرياً. وهذا بالطبع لا يتم إلا حينما يتم الإدراك العقلي للشيء، أي بعد أن يفهم المتلقي تلك المفارقات التي أثارت فضوله والفهم في العرف الاحتفالي، فعل وليس حالة. وهو فعل يستتبع بالضرورة فعلاً آخر غيره. ويتجسد هذا الفعل في إحداث انقلاب جذري في هندسة الواقع والتاريخ والإنسان، (25).

فالانقلاب الذي يتوخاه المسرح الاحتفالي إذن انقلاب يمس كل القوالب الجامدة والهياكل المترثة على

وقد تنبه كثير من الدارسين المسرحيين في بداية هذا القرن الى الدور الذي يلعبه هذا النوع من المسرح حينما اكتشفوا أنه أصبح وسيلة لتعميق الأسس الديمقراطية الشعبية (28). لهذا فإن المسرح الاحتفالي يعد من الإبداعات التي تعمل على تمقراطية الإبداع ، لأنه يهدف الى تحرير المسرح العربي من التبعية للتمثيل الغربي الذي أخرج المسرح من جوهره كاحتفال ليصبح عبارة عن قوالب جاهزة تطبق بكيفية لا وجود للإبداع فيها. كما أنه رفض المسرح الأرسطي لأنه مسرح دخيل لا ينطلق من الذاكرة الشعبية ولا يعكس الهوية الحضارية ، ولأنه يفصل بين البدع والعمود فهنا تعسفيا، بحيث يصبح هذا مثلهما وذلك مستهلكا.

وبالطبع فإن المسرح الاحتفالي يستعمل الأشكال الشعبية القومية لأنها من انتاج هذا الجمهور الشعبي الذي يعتبر المرجع الأساسي في المسرح الاحتفالي. فالإنسان هو جوهر العملية الإبداعية ولا وجود لمسرح بدون العنصر البشري ، إذ يمكن إلغاء النص والإخراج والمستويات السينوغرافية ، لكن لا يمكن إلغاء الإنسان المحتفل لأنه العنصر الفاعل والأساسي في الحفل.

فالمسرح الاحتفالي يعتبر ثورة على مسرح المؤلف أو المخرج لأنه يسعى ليكون مسرح الحياة في تحررها من أجل خلق مجتمع حر يملك فيه كل

بالرغم من أن هذا العمل الفني كان وسيلة لا غاية ، أي وسيلة للبقاء والاستمرار(26).

هذا عن الإنسان البدائي، أما بالنسبة لعصرنا الحاضر، فإن الاحتفال المسرحي كما يرى عبد الرحمن بن زيدان قد أصبح « هو الرمز المتحرك لأي شعب من الشعوب .. ووسيلة لرد الاعتبار للإنسان ، لأنه يجمع ولا يفرق، يشقف ولا يفسد ، ويبقى في مضمونه زائرا بالتباين والصراع والتحدي ، لأنه نتاج مجتمع منقسم الى طبقات متناحرة ومتناطحة. ويظل مضمونه بركنا من الفكر والشعور بالتمايز الاجتماعي للعصر الراهن» (27). ويؤكد ألفريد سيمون هو الآخر على الوظيفة الاجتماعية والسياسية للمسرح الاحتفالي حيث يعتبر الممثل محور العمل المسرحي، هذا العمل الذي يعتمد على الخلق الجماعي لأن المتفرج يصبح ممارسا لهذا العمل من خلال اقتراحاته وانتقاداته.

وبهذا تنتهي المسافة التي تفصل بين الممثل والمتفرج. وبما أن الأدوار في المسرحية تتخذ صبغة التحدي الطبعي، فإن المسرح يجعل منها فعلا سياسيا ما دام الإبداع الجماعي سيجرنا الى التفكير في الوظيفة الاجتماعية والسياسية للمسرح. كما أنه من خلال هذا الإبداع الجماعي سيصبح المسرح احتفالا

هكذا إذن يمكننا أن نخلص إلى أن المسرح الاحتفالي له أسسه المعرفية والجمالية والأيدولوجية. فهو مسرح شعبي يعتمد على المخزون التراثي في الحضارة العربية الإسلامية ، ليستمد منه الصيغة المسرحية الكفيلة بخلق المسرح العربي الأصيل والتميز. كما أنه من الناحية المعرفية مسرح يتناول قضايا الناس بوسائل شعبية ، وهذه القضايا ليست مجردة ولا طوباوية ، إنما هي كل ما يعيشه الإنسان من تناقضات داخل مجتمعه ، أما من الناحية الأيدولوجية ، فالمسرح الاحتفالي يأخذ موقفه من الصراع كطرف معني لأنه وسيلة للتغيير عن طريق الممارسة الفعلية. فهو مسرح يؤكد دوره الأيدولوجي من خلال معالجة الواقع عبر وهي صحيح بالتناقضات السائدة. لهذا فهو يعمل على تحرير إحساس الجمهور لتفتيت الواقع اليومي حتى يتسنى لهم إعادة تركيبه من جديد (30)

فالتعامل مع الواقع لا ينطلق في نظر المسرح الاحتفالي من المسلمات والبداهيات ، بل ينبغي أن ينطلق من النظرة التي تضع كل شيء موضع الشك. وبما أن الفئات الشعبية هي التي تعرف كل أنواع الاضطهاد والاستغلال ، فإن هذا المسرح يدخل حلبة الصراع ضد كل القوى المستغلة باعتباره واجهة من واجهات النضال ، ووسيلة من وسائل الإنتاج الشعبي.

إنسان مسرحه الخاص. فهو مسرح الأسئلة أكثر منه مسرح الأجوبة . لأن إعطاء الأجوبة في نظره يساهم في تدجين المتلقي، لذلك يعتبر نفسه مسرحاً يهدف إلى تحرير الإنسان من كل أنواع الصنميات ، فنية كانت أم سياسية أم اجتماعية. وهذا يتجلى حتى في بعض الجزئيات التي وقف هذا المسرح منها موقفاً خاصاً فهو مثلاً يرفض أن يسمى المسرحيات بهذا الاسم، لذلك يستعمل اسم « احتفال مسرحي » أو « ديوان مسرحي » ، كما يرفض تسمية الفصول أو المشاهد أو اللقطات أو اللوحات ، لأنها تسميات يوحي بالسكون والجمود ، في حين أن المسرح الاحتفالي مسرح تحركة والتجدد.

فبدلاً من الفصول أو المشاهد ، نجد الاحتفاليين يستعملون مصطلح «أنفاس» أو «حركات» . فالنفس يوحي بالحياة لأن العرض المسرحي كائن مركب كالكاثن البشري يحيا بوجود الجمهور حيث يتم التفاعل والتلاحم. كما أن النفس يعني أيضاً الارتباط بنفس الإنسان إحساساً وفكراً و تصوراً وعلاقة (29).

ويفضل محمد مسكين استعمال مصطلح الحركة أو السفارة (1) ، لأن الحركة تعني الحيوية والفعل التجدد، كما أن السفارة تعني الغامرة والحركة والاكتشاف ، وهي أمور تتبناها الاحتفالية من أجل خلق التواصل الحي مع الجمهور.



لهذا فإن المسرح الاحتفالي يعتبر مسرحاً شعبياً، لأنه لا يتفصل عن قضايا الواقع اليومي، ولأنه يهتم برصد جوهر هذا الواقع. فهو إذن أداة تيسيرية تساهم في خلق القدر الأفضل مساهمة لا تكون في عياب المتلقي، لأن المسرح الاحتفالي، مؤتمر شعبي تنطلق فيه القرارات من القاعدة لا من القمة، (31).

**وخلص القول أن المسرح الاحتفالي مشروع يسعى إلى تأصيل المسرح العربي من خلال الظواهر التعبيرية الشعبية.** كما أنه مسرح مفتوح على كل ألوان التعبير التي لا تتنافى مع أصالة الإنسان العربي المسلم، وهو في نفس الوقت مسرح يستفيد من التجارب الإنسانية الإنسانية التي تحقق التواصل الحي بين البدع والمتلقي. ولكن رغم ذلك فهو مسرح لا يدعو إلى التجديد، إنما هو مسرح يدعو إلى التأصيل.

**من كتاب المسرح الاحتفالي لمصطفى رمضاني**

الهوامش

- (1) نهرجان - العود الأول - ص 8.
- (2) برشيد - المسرح العربي يبحث في المسرح العربي - العلم الثقافي 222 لحي ص 2
- (3) البير الثالث لجماعة المسرح الاحتمالي - العلم الثقافي - ص 213 ع 12، ص 1.
- (4) Les signes et les songs p.170
- (هـ) نظري للصفحات التالية من كتاب الفريد سيمون السابق الذكر
- 170-139-128-127-21
- (ك) العيال والاحتفال يتسلان المنطقة في أفيسون - القواء (البرصة) ع 1 - ص 1979، ص 20 والنصوص نفسه منشور في العلم الثقافي ع 490 - ص 8، ص 2، و 8 وفي عدد 491، ص 3 و 4 و 10 من نفس السنة.

- (6) ندوة التراث العربي والمسرح، ص 71
- (7) مسرح عبد الكريم برشيد والاحتمالية - الاقلام (الترابلية) ع 3- ص 18، ص 46
- (8) و 9 و 10) - المسرح الشعبي في المنصور الاحتمالي - العلم الثقافي ع 626 - ص 13، ص 5
- (11) برشيد - ندوة التراث العربي والمسرح - ص 39
- (12) بيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي - ص 142
- (13) القاء باء الواعية الاحتفالية في المسرح - عبد الكريم برشيد - مجلة الثقافة الجديدة (القرية) ع 7- ص 2، ص 157
- (15) موسيولوجية المسرح - ترجمة حافظ الجمالي - الجزء الأول: مشوارات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق 1976- ص 14

(16) Les signes et les songs

(17) Ibid; pp16 17

- (18) برشيد - ندوة التراث العربي والمسرح - ص 69- 73
- (19) نفس المرجع - ص 6
- (20) تعليق على موضوع برشيد في ندوة التراث العربي - ص 184
- (21) برشيد - الاحتفالي الأول - العلم الثقافي - ع 310، ص 7
- (22) برشيد - أملت المسرح العربي الراهن استهلاكي - دراسات - بية (البيانية) ع 7 - ص 13، ص 134
- (23) المسرح العربي مشروع قائم في المستقبل - العلم الثقافي ع 554، ص 12- ص 5
- (24) سليم دالي - الواعية الاحتفالية في المسرح - ص 8
- (25) بيان الثالث لجماعة المسرح الاحتفالي، ص 9
- (26) الفن والجمع عبر التاريخ - ترجمة د. فؤاد زكريا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط 2، 1981 - ج 1 - ص 20
- (27) من قطبا المسرح للبربي - مطبعة صوت مكاب - 1978 - ص 101 - 102 Les Signes et les Songs p.14-15
- (29) برشيد - ندوة التراث العربي والمسرح، ص 66
- (29) لقد استعمل مصطلح الحركة في مسرحياته عانور - تيمون السفير والتجول وأصبر يا أيوب، وأما مسرحية وامرأة قميص ورفارده فقد استعمل فيها مصطلح حركة وإيقاع حيث تتضمن كل حركة مجموعة من الإيقاعات. واستعمل مصطلح حركة في مسرحية وتراجيديا السيد توشحي، وأما المسرحية - طدار السنوكي، الرباط 1983
- (30) برشيد - بلوالمومي - العرض رغم الامكانيات الضعيفة - العلم الثقافي ع 225 - ص 5 ص 9
- (31) برشيد - المسرح الشعبي في المنصور الاحتمالي - ص 5

تحس بأنك موضوع في الزمن حالما تقرأ عنوان الرواية ، فمجرد اسم الديناصور له دلالة زمنية، بعيدا عن كل استعمال مشين. تقع في ماضٍ سحيق عمره ملايين السنين، أو تعاجا بهيكل أو بشيء منه ، خارجا من ذلكم الزمن تشعر باختلال زمنك وبالتراجع في الفراغ.

ما إن تتوغل قليلا في الرواية، حتى تكتشف أن جميع شخوصها بمن فيهم المؤلف أسرى الزمن.

والزمن الذي أعنيه، هو هذا الذي ذكره المؤلف ثلاث مرات على ما أذكر، إنه العصر، وليس الوقت الذي قد يكون أياما ، وقد يكون ساعات، وقد يؤثر بعد القدر أو ذلك، مرتبطا بالمكان مثل الظهيرة في وجمعة أغسطس، أو رواية «الزلزال».

ومثلما لا نستطيع أن نخرج في وثرة فوق النيل، لنجيب محفوظ من العوامة ونضعها في فيلة، أو بيروت بيروت لصنع الله إبراهيم ، من بيروت ونضعها في بغداد مثلا، أو نجمة أغسطس لنفس المؤلف من السد العالي، ونضعها في مدينة، إن مذاق القازوزة يفسد إذا لم يكن في تلك الصحارى، أو «فساد الأمكنة» لصبري حافظ من كهوفها ووديانها السحرية، رغم أن الشخوص مقحمون على الفعل الروائي لا لشيء إلا لتأييد إدانة الملكية» أو الزلزال» أو «عرس بغلي» للطاهر وطار، من مدينة قسنطينة أو الماخور بالنسبة لعرس بغلي، أو ومدن

## عامل الزمن في رواية مذكرات ديناصور لمؤنس الرزاز

قليلة هي تلك الأعمال الروائية العربية التي تستحثني على تدوين ملاحظاتي عنها، ومنها رواية الأستاذ مؤنس الرزاز الثانية «مذكرات ديناصور»، التي تقع بين يدي بقى رواية «اعترافات كاتم صوت»، التي لم أخف إعجابي بها في كثير من تصريحاتي.

إن هناك رابطا ما يربطني بهذا الرجل، أحس به كلما قرأته ، لعله هذا الاشتراك في الاهتمام بأخلاقية حركة التحرر الوطني العربية ، بكل روافدها، ثم هذه الحرة الانتحارية التي تفاجئك من حين لآخر، في كتابتنا، وهذه الواقعية التي تؤدي بنا إلى جعلنا وجعل معارفنا أبطال روايات.

فبشكل ما أجدني أسهم عاطفيا وأنا أقرأ، في التأليف مع مؤنس، وهذا نادرا ما يحدث معي.

فستغير الأمر تماما، يصحح الديناصور شابا يافعا، وتنظم كل ترسبات الماضي السحيق في المجتمع العربي، وفي شخصية الديناصور، ولا تنتبه رهرة شريكته وشريكة المؤلف في الفعل الروائي، إلى نقائص عبد الله، وسيزول عنهما العقم، و يلدان رفيقا ورفيقة، ووردة، وما إلى ذلك، أكثر من ذلك، لن يشبه أمر عبد الناصر وعفلق ولينين على عهد الله الذي صار ديناصورا.

سيكون الشامي شاميا والبعدادي بغداديا، وستكون المعالم واضحة

لكنه، لرمي، والعصر إن الإنسان  
لفي حسر إلا الدين آمنوا وعملوا  
لصالحات وتواصوا بالحق وتواصوا  
بالصبر، يطل يتعدى الإيمان

عبد الله الديناصور، تحول إلى كرة مطاطية خفيفة جدا، يصطدم بالزمن العالمي، الاشتراكية والصراع الطبقي، الأممية والوحدة العربية، وتحرير الأرض، وقبل أن يكتشف أن سقف هذا الزمن انغلق، وأغلقه غرباشوف من هنالك، وأغلقه قهر الزمن العربي من هنا، تهوي الكرة المطاطية، من جديد، وتظل تتضارب بين الأممية والإقليمية بين القومية والقبلية، بين النزعة الإنسانية، والنزعات العرقية والطائفية، بين الروح الجماعية المتفسخة، والروح الفردية المحطمة، بين المكتسب الأيديولوجي الثوري وبين الموروث الإقطاعي، بين ملاحظة أن زهرة

الملح، وما بعدها لعبد الرحمان منيف من الجزيرة والخليج، (وإن كان المكان في «الأشجار واعتقال مرزوق» غير مستغل مهنيا، فالقطار لم يصف جديدا) أو «التشائل» أو «خرافية سرايا من القول، لإميل حبيبي من فلسطين، لا نستطيع أن نخرج عمل مؤس هذا من الزمن.

هناك أعمال أعمدتها الشخص، وهناك أعمال تقوم على المكان، وهناك أعمال تقوم على الزمان، طبعاً هناك من يجمع بين الزمان، والمكان أو بينهما وبين الشخص، أو بين أحدهما والشخص أيضاً

لكن مذكرات ديناصور، لا يمكن أن تقوم وأن تقرا إلا متكئة على الرمي.

الزمن العربي الذي لا سقف له، وإن كانت التسعينات علامة مرجعية، والزمن العالمي، والذي يتحدد سقفه بانتهاء مثل وقيم الثورة العمالية وحركة التحرر الوطنية العربية.

إن المكان في هذا العمل، غير محصور، وإن كانت عمان علامة مرجعية للعالم العربي، ويمكن أن تكون أية مدينة أخرى ذات قلعة ومسحف بديلا من عمان، دمسق مثلاباسيونها أو القاهرة بالقطم، أو أية مدينة عربية أخرى شبيهة.

لكن إذا ما أخذنا مجريات الرواية، حتى لا أستعمل عبارة أحداث، من التسعينات ووضعناها في الخمسينات أو الثلاثينات أو حتى بداية الثمانينات

حلم الحاج كيان في عرس نفل الدي يحشش في القبرة، ليحقق له حمدان قرمط في القرن التاسع ما لا يستطيع هو تحقيقه في زمنه. حلم زمن الرومانسية الثورية، ولكنه الثثرة في المنام ..

لقد استعمل مؤنس أحد عشر مرة عنوان «من كوابيس الديناصور» لفصول الرواية. وأغلب أحداث هذا الزمن الكابوسي، هي الاصطدام بـ «مهازل» الحاضر هذه المهازل «الثورية» أحيانا كثيرة.

مثلما يرصد صنع الله إبراهيم، تفسح مجتمع الانفتاح والاستهلاك، في رويته الحميلة ذات يرصد مؤنس الررار، تفسخ بعض المناضلين العرب، وحيوة بعضهم، بكل فصائلهم، إثر التغيرات التي أتى بها الزمن العصر، من انهيار الاشتراكية، إلى حرب الخليج، إلى النظام العالمي الجديد، إلى اتفاقيات غزة أريحا أولا.

الزمن- العصر في هذه الرواية، عنصر كيماوي يدخله المؤلف على الشخص أو على الفكرة، أو على القضية، بواسطة أشخاص اختارهم، بعضهم أولاه أهمية روائية أكثر من الآخر، ولو شاء لفعل غير ذلك، أحيانا كما لو أنه يمارس نقدا ذاتيا، لم تمارسه مؤسسات بعد، وأحيانا كي يسخر، وأحيانا أخرى كي ينتقم أو يعتذر، ومثل كل كاتب صادق، لا يقدم وصفاً، والوصفة في هذه الرواية تتمثل في زمن آخر، المستقبل الذي لا

الرمز التي تشبه بشكل من الأشكال سرايا بنت الفول عند إميل حبيبي، ولو أن سرايا أكثر حبا وعظفا وتمهما من زهرة، تظل هي هي بعقبها وإن استراها الذبول، بينما عبد الله الديناصور، يهدد بقوله الزمن «والفاليوم» وباقي الأقراص المهددة. بين البديل المطروح، الديمقراطية، وبين عقلية «خوك لا يفر بك صاحبك»، كما يقول المثل الشعبي الجزائري، أو بمعنى آخر «حمارنا خير من حصانهم»، بين قصور الأحزاب الماركسية المتأرجحة بدورها في الزمن العربي، ولو أن المؤلف يعص النظر عن هذا، وبين متطلبات العصر، أو الرمز العالي،

من تضارب عبد الله الديناصور الكروي هذا بين الماضي والحاضر القريب، والحاضر العاصر، يقال له «ماذا لا تهدف عالمك الماضي، على سلة القمامة»، «انطوى عصر عبد الناصر وعفلق ولينين»، و«الزمن دولاب»، وإن المسؤولية تقع دائما وأبدا على عاتق المناضلين، «إلا ماذا الماضي ينحصر فقط في أيام أو سنين التغيير»، من هذا التضارب، إلى زمن لا وجود له، إنه زمن الحلم، حيث يتحدى الخسران ويظل مؤمنا بعمل الصالحين ويوصي بالحق والصبر... ولعل عبارة الحلم هذه كثيرة، أو في غير محلها، ليس حلم سكيري حيدر حيدر الذين لا زمن لهم، خارج اللوم، وليس حلم الحشاشين في مختلف الروايات العربية،

مع كل لوم زهرة الخفي والعلمي  
لعبد الله على دينصرتة، فإنها ما تزال  
تثق فيه، وتدعوه للتجدد، والخروج  
من الحالة.

لم أقرأ الكثير من الروايات العربية  
الجديدة، لعدم توفرها بين يدي، حتى  
مع اعتبار، خرافية سرايا بنت الغول  
لإميل حبيبي رواية، وهي رواية فعلا،  
وإن كانت، تعبق بالوقائع الذاتية،  
وبرائحة المكان- فلسطين الطيبة،  
ولكن في ذاك صنع الله إبراهيم، وهي  
رواية الشمعة والدهاليز وفي رواية  
مؤنس الرزار مذكرات ديناصور  
مواسمة للمربح- العصر، بقطع النظر  
عن المكان والإنس.

الجزائر 24 نوفمبر 1995

وجود له في هذه الرواية، وإن كانت  
فقرات في صفحتي 109 و 110 في  
فصل قصير بعنوان هكذا تكلمت  
زهرة ولا لم تمت، لم تندثر. أخرج من  
مخبئك السري في مقبرة أم الحيران،  
سأبعثك من متحف جبل أم القلعة.  
لتخرج من بطن الحوت. تحول أيها  
الشاب في رحلة لا بثمة تجدد أيها  
الساكن في الساكن غير المتغير.. لم  
أدبل كما يحلو لخيالك العاشق للباس  
أن يظن. هم. انبعث. انهض... أمش  
في أثر رحيقي، تجدني حية في  
البحر الميت أتنفس رائحة حيوية  
منعشة، هذه الفقرات تتشبث بالأمل  
واليقين.

العصر الأكلي إذن هو عصر إتياع  
رائحة زهرة التي لم تدبل. هذه  
الرائحة المنعشة.

## كتاب الأعسر

نص أدبي للشاعر أحمد عبد الكريم  
منشورات التبيين الجاهلية عام 1996

نجوبة لا يستغني عنها كاتب

## الأخضر الزاوي

لخضر حمروش في 1984، ورواية نوار  
اللوذ في 1983 ورواية دمصرع أحلام  
مريم الوديعه ، في 1986 ورسائله  
«اتجاهات الرواية العربية في الجزائر»  
في 1986، وكتابه «الطاهر وطار  
تجربة الكتابة الواقعية» في 1989... إلخ

وفي واقع الأمر جاءت رواية  
واسيني الأعرج «وقائع من أوجاع  
رجل غامر صوب البحر» قوية  
ومتميزة في موضوعاتها الجديدة،  
وتعتبر معالجة متأخرة للواقع  
الاجتماعي إذ تعود وقائعها إلى  
1968 بينما هي صدرت بعد خمس  
عشرة سنة من ذلك، ومن ثم نجدها  
أخذت الطابع الاسترجاعي، وصيغة  
السيرة الذاتية لمجموعة من النقايبين  
ونظراً لانتهاجها، وعلى رأسهم شخصية  
البطل

ونتج هذا العمل عن طول مراس  
وخبرة أدبية نجمت عن تخصص  
الكاتب في فن الرواية كدارس وباحث  
ومطالعاته العالمية، ومعايشته فترة  
جديدة هي فترة البناء والتشييد التي  
أحدثت انقلاباً في الرؤية للعالم وفي  
الحياة الشخصية، شعر به معاصره  
واسيني الأعرج شعوراً قوياً  
واستوعبوه على أنه قضية الساعة.  
فرصدت هذه الرواية ما يخص عالم  
العمال والنشاط النقابي، وما تبع  
ذلك من مضاعفات، فكان سبباً في  
طرق مثل هذه الموضوعات، ولكنه لم  
يستطع في طريقته التملص أو

## قراءة في رواية «وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» لواسيني الأعرج

### التجربة العمالية والنقابية

تعددت أعماله الإبداعية قبل وبعد  
تخرجه من كلية الآداب بجامعة دمشق  
وعمله أستاذاً محاضراً في كلية الآداب  
بجامعة الجزائر، في اختصاص الأدب  
الحديث، فصدرت له كثير من  
الروايات والدراسات، مثل «رواية  
وجغرافية الأجساد المحروقة»، 1979  
و«الم الكتابة، مجموعة قصص في  
1980، وقصة وقع الأحذية الخشنة»  
في 1982 ورواية «ما تبقى من سيرة»

ولم تمكث هذه المجموعة طويلا في السجن، حتى فرت منه وعلى رأسهم البطل عاشور وعليلو إثر رسالة جاءته تحثه على الفرار (2)، وكان الزمن في الجو الشتوي (3) متجهين صوب البحر. وخلال هذه المغامرة يتذكر البطل وقائع أوجاعه الماضية كلها يرافقه عليلو. إلى أن تكاد الحوادث المسترجعة تنتهي ويبقى الزمن فصل الشتاء (4)، دون تحديد تفصيلي وكلما تقدم سرد الأحداث يشير الراوي إلى فصل الشتاء والبرد (5)، حتى تنتهي وقائع الرواية عندما يصل البطل عاشور مع صديقه عليلو إلى بلدة قريبة من البحر، ثم تمثلي بحركة العمال والفلاحين ثم يواصلان الرحلة إلى البحر.

وبكلمة أخرى فإن هذه الرواية استرجاعية كلها\*، يبدأ البطل والراوي سرد أحداثها من نهايتها عند حادثة القرار من المسح، متجهين صوب البحر. وتسرد هذه الوقائع خلال فصل الشتاء من سنة ما، في الستينيات. أما مكان الوقائع الحاضرة فهي الطريق من السجن إلى البحر. وهي غير محددة بشكل جلي، باعتبار أن الراوي والبطل كانا يقصان الأحداث بشكل غير مرتب تاريخيا ومخلوط تماما، يقول الراوي مخاطبا عاشور: أنت يا عاشور تتذكر الأمور بفوضى (6).

يمر وينقاسم الزمن الماضي للمسترجع إلى زمان قريب أو متوسط وزمان بعيد في الماضي. يرجع إلى

الابتعاد عن تأثير روايتي قوي في هذا الاتجاه ألا وهو الظاهر وطار وروايته «اللاز» التي تتمثل لها فيما تتمثل من تيارات رواية «تيريز دي كيرو» للكاتب الفرنسي فرانسوا موريك. كما تشير رواية «وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» إلى رواية «الجدور» لألكسي هالي ونجد أن البطلين هنا وهناك يصرحان بالانتماء إلى نفس الحزب فالرؤية الاجتماعية لم تنج من مفهوم الإطار الجاهز من الأفكار، فهي وطيدة الصلة بالانتماء الحزبي والإيديولوجية التي تساعد على حل المشكلة والخروج منها وتخطي الصعاب ورفع التحديات، كما احتلظت مزيج من التنويعات والمؤثرات لكتاب الرواية الأوروبية مثل «إميل زولا» وروايته «جرمنال» وبظلالها إتيان وكاترين، وتاريخ الكومونة، وقيام المجتمع الاشتراكي الجديد وبدايات قيامه إلى تماثل ما ذهب إليه الكاتب مع نضالات القبايين، وتتضح لنا معالم هذه الرؤية كلما عصنا فيها رويدا رويدا.

تدور وقائع هذه الرواية ذات الاتجاه الواقعي الاشتراكي في غلاف زمني محدد بفصل الشتاء والبرد من زمن الستينيات، باعتبار الحكامات لمجموعة مكونة من عشرة نقابيين على رأسهم شخصية بطل الرواية «عاشور الماندارينا» كانت قد تمت في سنة 1967(1).

استحضار ما وقع له من أحداث وما سمعه وما علمه ، يقول البطله أمور عشناها وأمور عاشوها وسمعنا بها لكن كلها محفوظة (9) ويبسود في هذه الرواية الكاتب متأثراً إلى حد بعيد بالمؤثرات الأجنبية التي تركت بصماتها واضحة على الظاهر ودمار في روايته «اللازم» وسيرد الوقوف عند أهم النقاط - ليواصل بعدها الرحلة إلى أن يصل إلى بلدة قريبة من البحر ، وخلال هذه الرحلة التي غامر فيها هذا الرجل صوب البحر يتذكر وقائع أوجاعه التي عاشها. **حدثت لأناس آخرين في بلاد أخرى،** روح الوصو الجزائري مثل باريس ، نسيلي وروسيا وإفريقيا وأمريكا ، راسية ، وتشترك هذه الوقائع في هذه البلدان الخارجية وفي الجزائر، في كونها خاصة بطبقة البروليتارية والعمال والفلاحين والقبائين ، مع أصحاب المصانع وأثرياء العرب وأرباب العمل.

وتتوزع هذه الأحداث عبر زمن بعيد وزمن وسيط وقريب، يتذكرها البطل مع الراوي الذي يناقشه ويذكره في مرات كثيرة بها، لكن هذه المقارنة تكون جزءاً بجزء بمعنى أن يقارن البطل والراوي جزءاً من وقائع حدثت لعاشور في الوطن، بجزء أو بواقعة كاملة حدثت في بلد آخر، محاولاً الربط في النهاية بين أصحاب هذه الوقائع بمصير واحد وهدف

تاريخ الكومونة في مدينة باريس في 18 مارس 1871 والثورة العمالية و يمتد الزمان امتدادات أقل ليشير إلى تاريخ ثورة أكتوبر 1917 في روسيا (7)، ليذكر زمن المحاكمات في 1967 (8) .

وأما المكان المسترجع فهو واسع داخل الوطن ، في الحدود ، وإدارة الجمارك، والمصنع والشوارع والحكمة والسجن والطريق صوب البحر، وخارج الوطن في باريس وجامعتها البروليتارية، وروسيا، وإشارة إلى بلدان مختلفة من إفريقيا وأمريكا اللاتينية، وإلى الهند الصينية ولا يشير الراوي إلى أسماء الأماكن التي تجري فيها وقائع الرواية داخل الوطن، وإنما يسميها أسماء عامة فكرة غير محددة، مثل المحكمة، السجن ، لحدود مركز الجمارك ، البريد المركزي إلى ذلك، كأنما بالراوي يشير إلى أي مدينة نموذجية تجري فيها مثل هذه الأحداث ، التي سماها الكاتب أوجاعاً نسبها إلى رجل غامر صوب البحر.

تعتبر هذه الرواية وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، لواسيني الأعرج من الروايات ذات الاتجاه الواقعي الاشتراكي، وهي رواية سيرة ذاتية يسترجعها الراوي والبطل، بشكل غير مرتب تاريخياً ، يمتد إلى استرجاعها من نهاية الأحداث عندما يفر البطل عاشور الماندرينا من السجن مع صديقه عليو ، بعد أن جاءته رسالة تحثه على ذلك، ومع بدء فراره من السجن تنطلق ذاكرته في



سوران الباريسية هي التي علمت زيدان اللغة الفرنسية بعد أن تعرف عليها في مكتب اليد العاملة. وأدخلته الجامعة الشعبية ودرس في حلقة ماركسية ثم تروح بسوزان وسافرا إلى موسكو (12).

ولا يملك «واسيني» القدرة على الابتعاد عن مجال المؤثرات القوية التي طبعت آثارها قسوة على كتابات الطاهر وطار وتكاد تكون هذه الرواية شبيهة إلى حد بعيد برواية (الأز) لوطار في إطار موضوعها العام النابع من الواقعية الاشتراكية وفي طريقتها الاستمرارية، التي تعدد مراجع تاريخيه مسبلة لتلك التي ذهبت إليها **رواية طار والبرز**، إلا أنه يلاحظ أن رواية طار تحدث عن وقائع حدثت أثناء الثورة التحريرية الوطنية، بينما تعالج رواية «لوقائع» من أوجاع رجل عامر صوب البحر، أحداثا جرت أثناء مرحلة الاستقلال والبناء والتشييد، ونكتشف من خلال وقائع الرواية أن عاشور البطل يتذكر أن (روزا) علمته أشياء كثيرة لا ينساها، وتعلم كثيرا أيضا في المدرسة الباريسية من مثل المقولة التي مؤداها، أن الجوع ليس قدرا من الأقدار وأن الحلم ضرورة في كل المواقف (14).

وقالت (روزا) في موقع آخر: «أن رأس المال يتطور وأساليبه القمعية تتطور» (15) ومن خلال شخصية (روزا) يتذكر البطل عاشور أشياء كثيرة متعلقة بها أو لها علاقة بها من قريب أو من بعيد، يتذكر جدد (روزا)

إيديولوجي واحد، وهو الأممية الاشتراكية.

وبترتيب الأحداث رمانيا نجد أن البطل عاشور كان يعيش في بداية حياته في بيع الماندرينا، وفي شراء البضائع عبر الحدود والتأخرة بها في السوق السوداء، من أجل إعالة والدته، وكان عاشور يلاقي معاناة مع رجال الجمارك الذين كانوا يسكنونه في كل مرة... أحد المهريين وكانوا يعدونه ويسجنونه. واشتهر عاشور بلقب الماندرينا من كثرة نقله لصناديق الماندرينا والبرتقال عبر الحدود.

وفي مرحلة أخرى ينتقل عاشور للعيش في المهجر وفي مدينة باريس بالذات حيث كان يشارك هناك في المظاهرات العمالية (10) وكان قد تزوج من روزا الباريسية التي علمت عاشور كل شيء قبل أن تتوفي تحت أنقاض النجم الذي هوى الدلالية لذلك، وتنطلق وقائع الرواية مع فرار البطل عاشور الماندرينا من السجن برفقة زميله عليو ويتجه صوب البحر عليها وعلى كل العمال (11) وكانت (روزا) هي التي ساعدت عاشور على التعلم وإتمام دراسته وهي التي أدخلته الجامعة البروليتارية الباريسية وتعلم فيها كل شيء وفي هذه النقطة يشبه عاشور شخصية زيدان في رواية الأز للطاهر وطار (\*). والذي تعلم في نفس الجامعة الباريسية وكانت تسمى في تلك الرواية الجامعة الشعبية، وكانت

موضع آخر قائلا «هنا بصرache  
مطلقة شيوعي في الدم» (22).

وتأثر العمال لما وجدوا البواب ،  
حمو بلغضه مغطى بالثلج (23)  
جامدا. فتطورت الأمور بشكل خطير  
مع هذه الحادثة لتصل إلى إضراب  
وإلى حرق للمدينة وسقوط ضحايا  
بعد أن بدأت المظاهرة سلمية ودخلتها  
عناصر مفرضة فجرتها (24)، ثم يلقي  
القنص على المشاركين في هذه  
الحوادث ومنهم النقابيون وعددهم  
عشر (25) يصدر عليهم الحكم بعشر  
سنوات سجن نافذة (26) وفي السجن  
يتعرف البطل عاشور على أخبار من  
سجنوا معه مثل (الهميمي) الذي  
حوكم من زمان وجرح من الحكمة  
بجرح سنوات سجننا مع الأشغال الشاقة  
أين هو؟ أبنائه شردوا المدة تجاوزت  
الحد المطلوب، قد يكون انتهى بكل  
بساطة (27) ،

ومن هنا بدأت فكرة الخلاص  
تختمر في ذهن البطل عاشور، وذات  
يوم جاءته رسالة تحثه على الفرار ففر  
من السجن مع جماعة (28)، وهذه هي  
النقطة التي بدأ منها البطل عاشور  
برفقة زميله «عليو» في أحداث  
الرواية الحاضرة، وهو يخامر صوب  
البحر، ليصل في نهاية إلى قرية  
قريبة من البحر ليسافر منها عبر  
البحر، وكان البطل قد تذكر كل هذه  
الوقائع والأوجاع خلال رحلة الفرار  
من السجن إلى البحر.

وخاصة جدها الأول الذي عاش زمن  
الكومونة ، زمن الهجمة البروسية  
وزمن سقوط العمال وزمن بناء المجتمع  
الاشتراكي الجديد (16) الذي يدافع  
عن الأممية وعن القادمين بالخبز  
والبشائر والحب، وبواسطة شخصية  
(روزا) وأهلها يتذكر البطل عاشور  
وقائع بعيدة القدم ترجع إلى (1871).  
عندما رفعت الراية الحمراء على بلدية  
باريس معلنة عن جمهورية العمال  
الفتية ، ثم يتذكر البطل عاشور ثورة  
أكتوبر الروسية في (1917) التي  
حققت تكهات كل من ماركس وإنجلز  
في بناء صرح الاشتراكية والمجتمع  
البروليتاري والحفاظة على التواصل  
التاريخي (17).

ثم ترجع ذاكرة البطل إلى أيام  
رجوعه إلى (18) أرض الوصي كعامل  
فني يعمل في أحد المصانع، وهنا  
يتصارع عاشور النقابي مع الحاج  
بودواره البرجوازي، مطالباً بإعادة  
النقابة وإعادة العمال الظروفيين  
وتحصل الموافقة على هذه  
المطالب (19) وترجع الأمور عادية كما  
كانت عليه حيث يسير العمل على  
أحسن ما يرام، ويشعر عاشور بالندم  
في قرارة نفسه على أنه كان قد ساعد  
الحاج بودواره ليتوظف كعامل في هذا  
المصنع، كان بودواره يقول لعاشور  
إنك وريث الفكر المستورد، لأنك كنت  
تعمل في مناجم النور في باريس (20).  
أما عاشور فكان يصف (بودواره) بأنه  
وريث حكومة فرساي (21) ويصرح في

د- يقارن الراوي مشاركة عاشور في المظاهرة في هذه المدينة داخل الوطن بمشاركة عاشور في مظاهرات جرت في باريس وهي مظاهرات للعمال والطلبة عسرت شارع «غلانسيان» إلى شارع «شاتو دو فرساي» إلى شارع «الولايات المتحدة» (32) علما بأن عاشور كان يقوم بهذه الأعمال عندما كان في المهجر في فرنسا.

هـ- ويشير الراوي إلى نقطة دلالية في هذه المدينة التي تجري فيها حوادث المظاهرة داخل الوطن، وهي (ليبك برسري) (33) مما يشجع على الاعتقاد بأنها المنظمة، لكن الرواية لا توضح بعد ذلك أكثر، وعند هذه النقطة الدلالية ترتفع بعض الأيادي المسندة إلى صفوف العمال والنقابيين وتبدأ عملية التحريف لتتحول المسيرة السلمية إلى محررة، ليسقط فيها أكثر من خمسين ضحية ومائتي جريح (34)، خلاف الحسائر المادية ومن ألقى عليهم القبض

ومن ناحية أخرى يستغل الراوي ذاكرة البطل عاشور ليشبه هذه الواقعة بما يسميه على حد زعمه مجزرة فلاحي «الشيلي» (35) من جهة، ومن جهة أخرى يقارن هذه الواقعة بحوادث رجال الكومونة (\*) عندما تركوا البنك ولم يحتلوه للقضاء على أموال رجال «فرساي» بعد أن استولوا عليه (36).

وقد جاء هذا التذكر مشتتا أجزاء أجزاء، خلال ثنايا الرواية، وكان يمزج بين معلومات كثيرة وذكريات شتى مختصرة، مما يوحي بتشابه هذه الذكريات والمعلومات التي يشع منها جو مأساوي حاد حاول البطل عاشور ربط هذه الذكريات بوقائع عالمية حدثت في بلاد أخرى، كل مرة يشبه وضعه كغنيابي مع أوضاع شخصيات مماثلة له في بلد ما، إما كان لا ينسى رابطة الأممية الاشتراكية والفكر البروليتاري الذي كان يربط بين هذه الذكريات المتماثلة، في كونها متعلقة بطبقة العمال وهكذا تنطلق التشبيهات لأحداث وقعت للبطل عاشور ويشبهها بنظيراتها في عالم النضال الاشتراكي.

أ- أما عاشور الهارب من السلج فيشبهه الراوي بشخصيه «كونتا كينتي» بطل رواية «الجدور» لأنكس هالي (29) وكذلك (عليلو) الذي يتأديه عاشور يا «موسمبي» (29) الزعيم الإفريقي الاشتراكي الذي ارتكب خطأ قاتلا في تجربته مع شعبه.

ب- يشبهه الراوي محاكمة عاشور ورفاقه بمحاكمة الكومونيين في باريس في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ويتذكر ما حكته «روزا» له عن إعدام رجال الكومونة من طرف رجال فرساي (30).

ج- ويقارن الراوي محاكمة عاشور ورفاقه بالوضع في التشيلي. وما يسميه اللعبة القذرة (31).

المتعلق بالبطل عاشور وباقي النقيبين من وراثة مجتمع العمال.

ويروي البطل هذه الوقائع بمشاركة عيلور رفيقه الذي فرّ معه من السجن، ومن أهم ما سجلته وقائع الرواية لوحة عن تظاهرة عمالية تحولت إلى حوادث خطيرة (42)، ثم لوحة تصور انهيار مصنع قديم على من فيه من العمال وتدفق المياه بغزارة في سراديبه وتشتت عماله وصيحاتهم في الظلمة طلباً للنجدة بدون جدوى، بعد سقوط أجزاء المصنع وسقوطه وجدرانها، مما أسفر عن كارثة مذهلة، ذهب ضحيتها أعداد كثيرة من العمال، ردموا أحياء تحت الانهيار والانقراض ومثل عتمة اللوحتين تفرق صفحات الرواية الطويلة في سرد مستمر.

و تنبغي الإشارة إلى أن المؤلف استخدم تقنيات عديدة في أسلوبه السرد، مما أضفى على الرواية تنوعاً فنياً، فالرواية لا تقدم نفسها بمرمّة إلى القارئ، بمجرد محاولة أو محاولتين، بسبب صفة الرمز والتعمية والإنقطاع والمقارنات مع أوضاع المعاناة، التي تعرض لها العمال في أنحاء العالم مما يعطي صفة العالمية لمعاناة العمال في تظاهرة معينة وفي مصنع معين، وأن هذه المعاناة التي تحدث للعمال آخر مرة إنما هي تكرار لمعاناة مشابهة حدثت لعمال آخرين في مكان ما، رابطاً ما هو محلي بمؤثرات أجنبية صرفة.

ثم يعود الراوي من هذه الجولة الواسعة في ذاكرة البطل عاشور المستمدة من ذاكرة تاريخ النضال العمالي، ليشير إلى ارتفاع راية العمال الحمراء على مبنى بلدية باريس في الثامن عشر من مارس 1871م، وانتصار الكومونة، التي تعتبر طفلاً الأممية الاشتراكية، ثم يعرج بالإشارة إلى رمز التواصل التاريخي، ثورة أكتوبر 1917 التي حققت ما رُمي إليه الكومونة (37). وهو تحرير الإنسانية الكادحة ويرجع الراوي إلى الوراء مع ذاكرة البطل عاشور، الذي يلمح إلى وضعه العالي مخاطباً (روزا) في خياله «غرياء نحن يا روزا كأحجار الوديان، يطؤونا كل من قطع الوادي» (38) وهو مثل شبيه إلى حد ما بمثل ورد في رواية «الزئير» للناظر وطار «ما يبقى في الوادي فيير أحجاره» (39) وما أشبه الروائيتين ببعضهما البعض في ملامح كهذه.

## السرد :

يطغى في هذه الرواية أسلوب السرد على الحوار، فيكتسح مساحات واسعة مما يشجع على القول بأن الرواية برمتها سردية استذكارية على طريقة السيرة الذاتية بالدرجة الأولى، ليأخذ الحوار مساحة صغيرة للغاية ويسجل في هذه الرواية « وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، أن لغة السرد موجهة أساساً إلى السامع وليس إلى المشاهد، باعتبار الرواية سيرة تسترجع وقائع الماضي

عاشور نفسه قد سعى لتوظيفه أول مرة في هذا المصنع.

3- يستخدم الراوي حلال فقرات السرد أسلوب المزج بين قصصه موسمي، الزعيم الإفريقي الاشتراكي (50) وهي قصة مستمدة مما سجله تاريخ النضال الاشتراكي الأممي. فصفات هذا الزعيم قدوة لبطل الرواية، يقول عن عاشور بصيغة ضمير المخاطب «.. إيه يا عاشور يا عزيزي.. قلبك مفعم بالأغاني البدوية.. حبك واسع سعة البحر.. سعة هذا الفضاء الضيق..» (51) فعاشور يحب أهل بلده ويهتم بالأغاني البدوية الحلية، فهو رجل شعبي، حبه واسع سعة البحر والكون. ويقول الراوي «موسمي» «موسمي».. وصل أسود ذو قامة ناتئة وعقل واسع كالبحر، قبله كان مفعما بحبهم بالأسبسي الإفريقية الجميلة.» (52) فموسمي، يحب الأغاني الإفريقية البدوية وقلبه مليء بالحب لأهالي بلده، وله عقل كالبحر، وهي نفس الصفات التي أعطاها الراوي لشخصية البطل عاشور.

ب- ويظهر اطلاع الراوي الواسع على التاريخ وعلى الأجنبية مما جعله لا يقلت من هذه المؤثرات العالمية، فيمزج مرة قصة عاشور الجزائري بقصة «موسمي» البطل الإفريقي الاشتراكي، بل ويخاطب عاشور هذه المرة مشبها إياه بشخصية أجنبية أخرى هي «كونتا كيتي» بطل رواية

1- يسرد الراوي الوقائع بصيغة ضمير الغائب عن البطل عاشور ورفيقه «عليو» قبل انطلاقه الأحداث أي بعد انتهاء المظاهرة العمالية وما تبعها من وقائع وتطورات، فكلاهما مطلوب من العدالة.. هذه المرة وقف وجهها لوجه مع الموت.. كلاهما رأسه مطلوب.. وكلاهما ارتكب حماقة لا يرحم عليها القانون.. عندما يكون الدافع أقوى تسقط كل المتاعب.. ملأ رثتيه تنهد بعمق» (47). يتبع الراوي السرد بتعليق من عنده.. عندما يكون الدافع أقوى.. (48) ثم يقص عن البطل بمعنى يستخر السرد للكشف عن جوانب شخصية البطل.

2- يمنح الراوي بعد ذلك فخرطبا كثيرة لشخصية البطل اتروى وتسد عن نفسها وعن شخوص أخرى مثل شخصية «الحاج بودوارة» وهو صديق صاحب المصنع ومن أشد خصوم النقابة والعمال.. طالبنا بإعادة انتخاب النقابة.. وإعادة تشكيل مجلس العمال الذي مرت عليه أكثر من سنتين «بودوارة».. كان ذنبيا ذكيا.. خبيثا.. (\*) أوقعنا في الفخ باسم الديمقراطية.. غير «مع الشكام».. «بشكام» آخر يحمل نفس الصفات المولية لرب المصنع..» (49)، يعطي البطل عاشور أحكاما على شخصية «بودوارة» خلال السرد، فهو الذئب والذكي والخبيث، وهو من الشخصيات المضادة للبطل، وكان

في الأمر أكله فراش.. لا تساوي علبته سجنائهم.. (63).

- ويشبه الراوي عاشور بقط له سبعة أرواح يخاطبه بصيغة المخاطب .. يا عاشور الماندرينا .. أنت والقط من سلالة واحدة، وهو يملك سبعة أرواح .. .. أو على الأقل لا يموت للوهلة الأولى، (64).

6- أ- يلاحظ استعمال الراوي للرمز والتشخيص .... البطل عاشور على لسان امرأة، مسألة، بثينة توفيت في العراق في السنة الماضية، إن المدينة لا تساوي بصلة، بل هي غولة، تأكل شكلها واحدا، واحدا بعد مضغهم .. والله ما تساوي حتى بصلة الديب .. غولة (\*) ما عندكش رحمة .. قلبك أكلته .. الله يلعنك .. مضغتهم واحدا واحدا (65)

ب- وفي موضع آخر يلتفت عاشور وراءه وهو يواصل الجري، ليلاحظ أن جميع المدن يفرقها التيار الجارف القادم من بلاد الجوع، كثورة تغيير شاملة على كل شيء .. والتفت ورائي .. المدن يفرقها التيار الجارف القادم من بلاد الجوع .. والمازحاه (ريح صحرواية) ... تقتلع الشيوخ من أسرهم .. تنزع الأطفال من أئداء أمهاتهم .. الأشجار ترحل عن جذورها .. تتكسر .. (66).

ج- ثم يشبه عاشور المدينة بامرأة تعطف على الجميع، ويجعل لها قديا تعطف به على الفقراء في أحياهم المتسخة، ويتسع ثدي المدينة ليشمل الحارات المتسخة .. (67). فكان

والجذور، لألكس هالي، وينرن رفيقه وعليلو، بشخصية وفائقة، فيق نفس البطل .. حرمت النوم على عيونهم .. أنت .. كونتا كينتي، الآن بكل أحلامه وعذابات. تحمل في قلبك هموم .. وفائقة .. وراك قافلة الدمار وكلاب اللعنة، (53).

4- ويستخدم المؤلف تقنيات عديدة ومنها اللغة العامية الدارجة التي وظفها كثيرا، مثل عبارة .. «يا بوري» (54)، «الفنطازيا» (55) وحكايات نعرفها من بحري (أي من زمان)، (56). «يا ولد البلاد» (57) وفي نفس السياق أدورج الراوي نماذج من أمثال شعبية عربية مثل «العين بصيرة واليد قصيرة» (58) ومثل «وبعدنا في ستين سنة» (\*) (59) وأمثال جزائريين من قبيل «الخبر يجيبه» التوالى، (\*\*\*) (60) و «أني ولا خلي» (61) و «كأحجار الوديان، يطونا كل من قطع الوادي» (62) ويستخدم البطل هذا المثل الأخير مخاطبا روزا الباريسية التي تعلق بها وتعلم منها مؤثرات كثيرة عندما أدخلته الجامعة البروليتارية الباريسية.

5- عمد الراوي والبطل من ناحيته إلى الأتيان بتشبيهات عديدة أخذت لها رموزا عدة، منها ما هو أجنبي، يخاطب الراوي شخصية عاشور مشيها زوجته الثانية «الغالية» التي طلقها بانها أكله فراش، وهو تشبيه وافد مع المؤثرات الأجنبية. وأنت لم تخسر زوجة .. خسرت أكله فراش. هذا كل ما

العفن أتقنس بعـمق البرودة  
والسل (70).

- وفي موضع آخر صوت يقول  
لعاشور ، ستنتهي يا عاشور  
كالقلمة (71)

- ويقول عاشور عما شاهده ..  
قطعة لحم بشري ، يتراقص داخلها  
دود قزحي.. (72) . ويمكن أن نجد  
كثيرا من عبارات العفونة المكررة هنا  
وهناك في حنايا الرواية مما أضفى  
عليها جواً مأساوياً حاداً (73) .

#### الحوار

يتميز الحوار في هذه الرواية بقلته  
بالنسبة لمساحات السرد الواسعة  
ماعتبار الطريقة الإستذكارية، التي  
بنى عليها معمار الرواية ككل، إذ كانت  
لفكرة تولد كقطعة محورية ثم تلتف  
حولها دوائر أوسع فأوسع .

وهكذا إذا تأملنا هيكل الرواية  
لاحظنا أسلوب المزج والتشبيه والمقارنة  
الذي درج الراوي على تطبيقه في  
القسم الأول من الرواية ، الذي قدم  
فيه لوحة تظاهرة عمالية انتهت  
بحوادث خطيرة وضحايا، وكان  
عنوانه « تداعيات عاشور الماندارينا »  
وفي القسم الثاني العنوي « قصاصات  
قديمة في الذاكرة » قدم فيه الراوي  
والبطل لوحة انهيار مصنع قديم على  
رؤوس من فيه من العمال، مما أدى  
إلى كارثة كبيرة .

وفي كلتا اللوحتين مكسي ومعاناة  
وما تبع ذلك كله من انعكاسات كان

البطل يتأثر بنموذج المدينة الكبيرة  
الأوربية التي يتيه فيها ساكنوها بين  
وسائل النقل والأعمال والمشاعل  
الكثيرة، وفي النموذج الثاني يبرز  
التيار الحارث القادم من بلاد الجوع،  
ووعد الأهمية الإشتراكية كرموز دلالية  
لمؤثرات إيديولوجية ماركسية.  
ويتوقع أحيرا عطف المدينة المرأة  
وحناها على ساكنيها من الفقراء .

7- يستعمل الراوي ما يمكن تسميته  
لغة العفونة والتقزز على نطاق واسع  
مستعينا في ذلك بعملية التكرار، على  
غرار ما هو موجود عند «سارتر» في  
«الغثيان» ، وهو من المؤثرات الأجنبيـة  
وهو منعكس أيضا في كتابات « رشيد  
بوجدرة، مثل «التعكك» و «المرب  
و «ليليات امرأة أرق» .. إلخ . وبالجملة  
الراوي عادة إلى مثل هذا الأسلوب  
اللغوي بقصد التنفير وانتقاد ما هو  
ضد بطل الرواية ، باعتبار شخصية  
البطل من أقرب الشخصوص إلى المؤلف  
تدافع عن أفكاره وتبناها وتتصارع  
من أجلها ضمن الرواية، فهذا عاشور  
يقول « آخ .. حتى جو الحاكم يقوي  
رغبة التقيؤ والغثيان.. » (68).

- ويقول عاشور منفرا من والد  
زوجته الثانية التي طلقها وكان  
بورجوازيا « أقسم ووعـد أن يمتعني  
إذا لم أغير من سيرتي تجاه ابنته،  
ويشربني بول الحارات.. » (69).

- وفي موضع آخر يقول عاشور  
عن نفسه « أجد نفسي غارقا في

إلي بعين واحدة وراءها حقد طبعي  
مزمّن.. لعل بعض القوم.. وقد  
يكونون منا، أوصلوا لها ما خفي من  
ملفات، حياته الشخصية، نادم يرى  
ذلك من خلال عيونه الحمراء.. أه لو  
لم أوظف.. هذا ملّة.. مريض يجب  
مكافحته بكل حسم آخ لكي ارتكبت  
الحماقة القاتلة.. وظفته وانتهى  
الأمر..

- فكرك.. فكرك يا عاشور سيؤدي  
لك في ستين داهية..

- هذا أمر خاص.. ويهمني  
شخصاً

لكن أنا كذلك يهمني هنا.. لأنك  
موجود في مصنعي..

هنا تريد مني.. أفصح..

أنت تريد الفكر المستورد.. بارز  
ومناجم النور

كده.. كه سيدي ه بودواره.. و قا  
أنت من تكون.. دعني أفلها علم  
الأقل في داخلي، وإن كانت عينا  
تمضحاني وأنت وريث حكوم  
فرساي، بكل بطشها وعنفها  
وقذارتها.. كدت أصرخ بهذه الكلمات  
دفعاً واحدة كالسيف..

لكن لساني كان أجبن مني، فقط  
ليدرك قيمة الطعن بالكلمات..  
أحجمت.. فأنا أدرك منذ البداية أنها  
ستسجل كإدانة ضدي

إيه.. مناجم النور.. الفكر  
المستورد.. الله يلعنه زمناً يأكل  
أبناءه.. و رزاء الحلم المهموم.. تساويه

العمال أولاً وأخيراً ضحايا لها، مما  
أصمى على الرواية برمتها جوا  
مأساويًا حاداً، اردادت مأساويته  
واتسعت بلا حدود، بسبب مقارنات  
الراوي والبطل لهذه الحوادث بمآسي  
وحوادث في العالم، وكان ضحايا من  
العمال والمدافعين عنهم وعن الفقراء.  
مما يعطي صفة الأهمية لهذه الحوادث.

أ- وهكذا يحاور البطل عاشور  
الحاج بودواره، ثم يدير الحوار بنفسه  
بدل الراوي، فيعلق بعبارات يصف  
فيها بودواره، ثم يتبع ذلك بمونولوج  
يخاطب فيه عاشور نفسه، ثم يعطي  
الكلمة للحاج بودواره ويحاوره، ويقول  
بودواره:

- من يوم تشككت النقابات الجديدة  
وأنت ثق في حلقومي كالعقّة

- نقابة تمثل مصالحها يا الحاج  
بودواره،

- اللي ضربته يده ما يبكي.

- لم تضرب أنفسنا، ولكن ضرمونا  
تدمننا يا السي عاشور.. الثقة بيننا  
انعدمت

- لا.. لا يا الحاج.. أنا لا أشك في  
دوقكم.

- أنتم تعرفون بأن توقف المصنع  
هو تضرر الاقتصاد الوطني  
- نعرف هذا، وجيداً.

- ستتحملون مسؤولية كل ما يمكن  
أن يحدث لي ولكم وللوطن.. يتكلم..  
أوداجه متفخخة ككلب البحر.. ينظر



« تساوي كل هذا العالم المتفسخ المقيح -  
من الأساس.. »

- متنا تحت الردم بالعشرات على مر  
الحقب التاريخية .. وتتساقط اليوم ضللا  
في الشوارع .. نحترق حبا وحزنا..  
وعند الحاج «بودواره» نهوي بهدوء  
جبلا تحفر من تحت فتنهوي القمة  
وحدها . بدون سابق إنذار.. (74).

إن المتأمل لهذا النص المطول من  
الحوار، الذي يعتبر نموذجا عاما  
للحوار في الرواية يستطيع أن يلاحظ  
أن البطل عاشور هو الشخصية وهو  
الراوي باعتباره محورا أساسيا لهذه  
السيرة الذاتية المستذكّرة على طريقة  
الوعي. ثم إن الشخصية المقابلة له

خصم رئيسي. فعلى المستوى الفكري  
يقف البطل على رأس المقابلة في  
مقابل « الحاج بودواره »، مثل مصالح  
صاحب المصنع ويسمي إلى فكر  
مخالف لأيديولوجية البطل، ومن ثم  
فهو ينظر للبطل بعين واحدة وراءها  
حقد طبقي مزمّن، حسب رأي البطل.

وكان البطل عاشور في بداية  
الرواية قد قارن نفسه « بموسمي »،  
الزعيم الإفريقي الاشتراكي الذي  
ارتكب خطأ قاتلا في تجربته مع  
شعبه قاتلا « .. يا موسمي » .. ربما  
أنا الآن في وضعك الذي عشت أنت  
بالذات قبل أعوام .. فررت يا

« موسمي » وأدنت أمام الناس الذين  
سقطت في الأساس من أجلهم  
إيه.. (75).

فعاشور وموسمي يتشابهان في  
صفة الزعامة وصفة الاشتراكية وفعل  
الفرار، إذ فر عاشور من السجن. لكن  
الخطأ القاتل الذي ارتكبه موسمي في  
تجربته يشبه الخطأ أو الحماقة القاتلة  
التي ارتكبها البطل عاشور عندما  
وظف الحاج بودواره أول مرة في  
المصنع، ومن ثم بدأ ينسج المكائد ويبث  
الذرائع ويتآمر على العمال لفائدة  
صاحب المصنع . يقول عاشور « لكني  
ارتكبت الحماقة القاتلة.. وظفنته  
وانتهى الأمر.. » (76).

ومن الناحية الفنية يقوم البطل في  
هذا الجزء من الحوار بدورين اثنين  
**فهو الراوي** والبطل مقابل شخصية  
« بودواره » رغم وجود الراوي الأصلي  
للوّاية، ثم إنه يحاور هذه الشخصية  
من ذاكرته، فمن هذا الحوار ليس هو  
اللحظة الراضة، إنما هو وليد الزمن  
الماضي ويتم ذلك على طريقة  
الاستذكّار وتيار الوعي بالماضي ،  
يقول عاشور « أمور عشناها وأمور  
عاشوها ، وسمعنا بها لكن كلها  
محفوظة » (77) وهذا تلخيص لكل  
الاستذكّارات التي تكون الرواية برمتها  
لكن طريقة الاستذكّار للوقائع كانت  
بفوضى ودون ترتيب مع تكرار ومزج  
متقطع . يقول الراوي « .. أنت يا  
عاشور تتذكر الأمور بفوضى » (78).

ويتخلل الحوار شرحا وتعليقا  
للاّروي، يستعمل صيغة الغائب المفرد  
بالنسبة « لبودواره » وينتقد هذه  
الشخصية مقدما شكلها إلى القارئ

يا ليام الظلم تفوت..  
وناسها يغيبوا..  
قوي جناحك، وسير  
أقليبي... (79).

إنها أغنية حزينة ييكي فيها عاشور على من ذهبوا ولم يعودوا، ويعزي نفسه بالاستمرار في السير، وهكذا يلاحظ عموماً أن الحوار كان قليلاً للغاية، يتميز بكونه حواراً فلسفياً يمثل صراعاً فكرياً وإيديولوجياً محتدماً، بين طرفين متناقضين تماماً. أحدهما ينتمي إلى الفكر البورجوازي الإقطاعي والطرف الآخر يدافع عن الإيديولوجية الماركسية ومبادئ الأممية الاشتراكية، التي تسعى إلى تحرير البشرية الكادحة، وأنطلاقة من هذه المؤثرات الأجنبية أصبح الحوار فلسفياً، فطرف يوصف بأنه وريث حكومة فرساي، وطرف آخر وريث الفكر المستورد ومناجم النور، ومن ثم يسجل أن هذا الحوار كان موجهاً إلى السامع بالدرجة الأولى وليس للمشاهد الوصف،

تتميز الرواية بلوحتين كبيرتين في الوصف وهما لوحة مظاهرة عمالية وما تبعها من حوادث خطيرة في القسم الأول، وعنوانه «تدابيعات عاشور الماندارينا» ثم لوحة تمثل سقوط مصنع على من فيه من العمال وما نجم عن ذلك من ضحايا كثيرين في صفوف العمال، ردموا تحت

بصفة منفردة فيشبهها بكلب الحر وينسب إليها حقداً طبعياً مرماً بغرض كشف جوانبها الخفية وفكها. وفي نفس التعليق يغير الراوي صيغة ضمير الغائب إلى صيغة ضمير المتكلم، ليأخذ التعليق شكل مونولوج قصير، يخاطب فيه الراوي **الذي هو عاشور** هنا نفسه لكنه يقدم ذلك إلى «نقاري»، وهي نقطة أبعد في الماضي من الزمن الماضي الذي تتحاور فيه الشخصيات.

ثم يستأنف الحوار مع «بودارة» ويعود إلى تعليقه، لكنه في شكل مونولوج داخلي يرد فيه على «بودارة» الذي يصفه بأنه وريث الفكر المستورد... باريس ومناجم النور ويصف هو بدوره «بودارة» وهو يكلم نفسه، يصفه بأنه وريث حكومة فرساي بكل بطشها.. ثم يتذكر عاشور «روزاء» وأيام الماضي معها، لكن التاري يدرك هذا المونولوج دون شخصية «بودارة».

ب - ووظف الراوي بعض الأغاني الشعبية التي كان البطل عاشور يحب أن يغنيها مما أضفى تنوعاً وجمالاً على المونولوج، الذي تتحاور فيه الشخصية نفسها من مثل غناء عاشور.

«اللي أخذ الطعنة بسيف وافي..  
على فراق لعباب روح عوالة..  
والبكا (\*) داروا منه أدوا يشافي..  
واش زاد ليكا اللي مات وسلا  
إل بكيت أنا على سلافي..»

الأمراض. التيفوس المل الحوع .  
العرش الجوعان ليالي العراء . عواء  
الذئاب وملح الوطن الحزين، الذي  
يعلق في الحلق كقطعة دم سوداء .  
روزا . كانت عينها مثبتتين على  
السقف. تحاول التطلع سرا إلى الأشياء  
الخفية. وتتمتع بلذة الاكتشاف المر.

كه..كه..ماذا تكشف سقف  
مهتري.. أوان قديمة تستقبلها  
الحيطان على مضض. إبريق قهوة  
بلدي . زر كهربائي، خيوطه مبعثرة  
كيعما اتفق.. بشكل فوضوي يدعو  
إلى الحزن والصحك.. صورة قديمة  
لأبي في إطار يبدو شامخا كجيل  
بقبعته احصاء التي تزين مقدمتها  
نجمه حمراء.. في الركن فوق  
المنبلة الصغيرة . كامبيس، صغير مع  
لورمه وأوبه، لخاصة. كؤوس أوان  
في الركن الثاني.. دولاب.. سراويل  
، تقطعها بزة عمل مغسولة، مبرقة  
ببعض البقع الزيتية.. معطف خشن ما  
يزال يقطر ماء..(80).

إن مميزات الوصف الاستذكاري  
الذي يتولاه البطل عاشور هنا، بدل  
الراوي يستعمل فيه ضمير المخاطب  
وهو يخاطب « روزا » زوجته الباريسية  
يصف عيوبها، وينتقل بسرعة إلى  
ضمير المتكلم المفرد يروي عن نفسه  
بدل الوصف الذي أوقفه (أنا المنفى..)  
وبعد ذلك يستخدم ضمير المتكلمين  
عن نفسه وعن «روزا» بقوله (دخلنا  
الرحلة..) ويشبه نفسيهما بطفلين  
عاشقين، ويخاطب « روزا » بصيغة

الأنقاض، وتقع هذه اللوحة الوصفية  
في القسم الثاني، وعنوانه « قصاصات  
قديمة في الذاكرة » بالإضافة إلى  
العديد من لحاحات وصفيّة متقطعة  
طغى عليها السرد والاستذكار أو  
الحوار والتعليق والتفاسير المتداخلة  
لتي يقدمها الراوي أو البطل عاشور  
لما ندركنا الذي ينوب عنه في مواضع  
كثيرة، إلا أن صفة الانقطاع هذه  
بوسائلها لا تكاد تترك الوصف يصفو  
حتى تبرز به وتوقفه.

البطل عاشور يستذكر حياته مع  
«روزا» في مدينة باريس، ويصفها من  
ذاكرته يقول مخاضا رور « آه يا  
روزا .. هذه العيون الربيعية.. فيها  
تصطبغ المحيطات .. احتميهما أنا  
المنفي إلى الظل ومرارات الحب في  
وطني.. مطلوب للقتل والتقتيل..»  
وفي اليوم ذاته.. والرأس ثقيل بحرارة  
الخمير.. دخلنا الرحلة من بواباتها  
الواسعة.. في الفراش المتآكل.. طفلين  
عاشقين كنا.. في دواخلنا.

تصطبغ ألوان البحار والشموس  
الغضراء..

نعيش حرارة الحب بقسوة..  
لحظة الشبق المسروق.. تألما كثيرا..  
سأعود.. الوطن في خطر يا روزا..  
إطار مريم اللويعة الصغير، أهم  
شيء يثير الانتباه.. وصور الطفل  
الوحيد المصاب في صفه بكل

وصفا ساخرا لشخصية « بودوارة،  
فيشبهه بكل البحر

« .. يتكلم . أوداجه متفخه ككلب  
البحر.. ينظر إلي بعين واحدة وراءها  
حقد طبقي مزمن» (83).

- وعند دخول عاشور إلى نقطة  
الحدود ، ويمر على إجراءات الجمارك  
يشبه السيارة بالهيمّة الصغيرة ،  
ويشبه مفتش الجمارك بالضفدعة « ..  
يقودني من أذني ، أدخل السيارة  
كالهيمّة الصغيرة عند المفتش . أو قل  
كبهرهم .. تضعي الكلمات من حلقي ..  
أخ شكله صمدعة .. هيأته  
مخيفة » (84)

ويقول عاشور عن زوجته الأولى  
مريم اللويحة بأنها سمكة جميلة وهو  
وحنّالاً يشقّد به هذه الشخصية  
الموصوفة بل بمدحها ، ولطالما بقي  
البطل يتذكرها عبر صفحات  
الرواية « .. كل ما يهمها هو العموم في  
الوادي، وشرب الماء . والنوم طويلاً على  
صفحته .. سمكة جميلة كانت .. نمت  
وترعرعت داخل الوديان والأراضي  
المحروقة » (85).

- ويصف البطل عاشور نفسه عندما  
أصبحت زوجته مريم اللويحة حاملاً  
وأصبح يتفد لها طلباتها، يشبه نفسه  
بالخروف « .. أصبحت خروفاً ، أنفذ  
كل ما تطلب ولم تكن تبغي البحر  
للشرب » (86).

وهكذا نرى من أسلوب الوصف هذا،  
الذي وظف فيه الكاتب من خلال

ضمير المتكلم المفرد (سأعود.. يا  
روزا..) ليتقل عاشور عبر ضمير  
الغائب فيروي عن ( مريم اللويحة  
زوجته الأولى ) ، ويعود ليصف عيني  
روزا ويتبع هذا الوصف القصير بتعليق  
قصير (كه. كه..) وبعد ذلك يصف  
الغرفة وما فيها من أدوات وأشياء  
صغيرة يعددها شيئاً شيئاً، ويسمّيها  
بأسمائها.

وهكذا كان الوصف تتخلله  
انقطاعات كثيرة الواحدة تلو الأخرى،  
فمن تفسير إلى تعليق إلى قص، أما  
الضامات فكان الراوي يبدلها بسرعة  
عجيبة لا تكاد تستقر على صيغة من  
ضمير المخاطب إلى صيغة ضمير  
المتكلم المفرد ، إلى ضمير المتكلمين  
إلى ضمير المتكلم المفرد، إلى ضمير  
الغائب المفرد وعلى منوال هذه السرعة  
في التغير الذي لا يثبت على حال.

ب- يوظف عاشور وهو يدير القصة  
الوصف القصير الساخر من بعض  
الشخصيات بغرض انتقادها وتقديسها  
في هذه الصورة للقراري ، يقول عن  
شخصية القاضي الذي يحقق معه بشأن  
تهم التهريب وغيرها التي نسبت إليه . «  
يعدل النظارات السوداء فوق أنفه  
المنشف كالبطاطا .. يفتح الملف ..  
يتلو » (81) . وفي استذكار آخر يصف  
البطل عاشور شخصية مناوة، وصفا  
ساخراً فيشبهه ببطن الضفدع « يوم  
كنا في المصنع وبدأنا من هناك نضالنا  
لقاومة بطن الضفدع « بودوارة » (82).

- وفي موضع آخر يقدم البطل

- الشخص وخاصة عاشور، والراوي، أسلوب المسخ والتشويه الجسدي، وهي الطريقة التي اشتهر بها كافكا فرانز، (\*) في روايته «المسخ»، فيشبه «عاشور» بـ «دودة» بكلب البحر، والسيارة بالبهيمة، ومقتل الجمارك بالضفدعة، وزوجته بسمكة، ويشبه نفسه بخروف وهلم جرا، كما يلاحظ على أسلوب الوصف بأنه يمتاز بقصر العبارات لكثرة ما يتخلله من الانقطاعات والتفاسير والتعاليق وإن كان ضمنه تشابه كثيرة، ستوحاها من الطبيعة الجامدة ومن طبيعة الحية وما تزخر به من خيالات مثل كلب البحر والسمك والضفدع، والخروف. وكانت بصمات المؤثرات الأجنبية واضحة على الرواية وعلى الوصف فهذا البطل عاسر يتعلق بشخصية (روزا) اللابرومسية وبعالمها الأروبي ومكوناته الثقافية والتراثية والفكرية والسلوكية إلى درجة الانبهار والتقليد، فرغم أن (روزا) انتهت تحت انقاض النجم المنهد إلا أنها بقيت تعيش في ذاكرة البطل عاشور تبرق من لحظة إلى أخرى في هذه الصورة الوصفية الرائعة.
- هوامش
- 1- واسيني الأعرج، وقائع من أوجاع رجل سامر صوب البحر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1983، ص 42 - 190
- 2- السابق 84
- 3- السابق 22
- 4- السابق 210
- 5- السابق 276
- 6- السابق 113
- 7- السابق 282
- 8- السابق 197
- 9- السابق 279
- 10- السابق 87
- 11- السابق 169
- 12- السابق 271
- 13- الطاهر وطاهر، رواية الأعرج، ص 205 وما بعدها
- 14- واسيني الأعرج، وقائع من أوجاع رجل سامر صوب البحر صفحة 171
- 15- السابق 41
- 16- السابق 279
- 17- السابق 282
- 18- السابق 130
- 19- السابق 158
- 20- السابق 121
- 21- السابق 168
- 22- السابق 138
- 23- السابق 108، 116، 42
- 24- السابق 30
- 25- السابق 31
- 26- السابق 40، 190
- 27- السابق 190
- 28- السابق 84
- 29- السابق 17
- 30- السابق 30
- 31- السابق 35
- 32- السابق 87
- 33- السابق 88
- 34- السابق 42
- 35- السابق 105
- 36- السابق 107
- 37- السابق 282
- 38- السابق 297
- 39- الطاهر وطاهر رواية الأعرج ص 277
- 40- واسيني الأعرج، وقائع من أوجاع رجل سامر صوب البحر 13
- 41- السابق 15
- 42- السابق 305
- 43- السابق 303
- 44- السابق 122
- 45- السابق 305
- 46- السابق 88
- 47- السابق 231

- 78- السابق 113  
79- السابق 289  
80- السابق 295-296  
81- السابق 39  
82- السابق 109  
83- السابق 120  
84- السابق 132  
85- السابق 64  
86- السابق 65

\* ويعود زمن صدور رواية «الرائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» لوليسيني الأعرج في طبعها الأولى إلى سنة 1983 من الشركة التونسية للنشر والتوزيع الجزائر

(\*) وتعتبر رواية «لأثر» للطاهر وطار سامة بكثير على هذه الرواية «الرائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» لوليسيني الأعرج، وتعد من أقوى الروايات المؤسسة لانتعاش الواقعية الاشتراكية في الرواية العربية الجزائرية

(\*\*) «الرائع الكومونة» في مقدمة بلزيس في 1983 مارس، والثورة العمالية وأنظر، ص 540 من هذا البحث.

(\*) للوالي لصاحب الصنع والحفاظ على مصالحه ضد العمال

(\*) «بلزيس» إن «سيرة» لدره على معاناة أو قضاء حاجة أو شيء

(\*\*) مثل متصري أصلا، وهنا بمعنى أنا ويعني صومرا

(\*\*\*) بحث على عدم التدرج والفرح قبل الألوان لأن النتيجة تكون في نهاية

(\*) «صلة الدين» مات لا يؤكل

مولود «شخصية شريرة خيالية

\* داروا منه «جعلوا منه

وأن زاد البكاء، البكاء لا يمنع.

- 48- السابق 13  
49- السابق 125  
50- السابق 17  
51- السابق 13  
52- السابق 152  
53- السابق 14  
54- السابق 52  
55- السابق 141  
56- السابق 145  
57- السابق 290  
58- السابق 54  
59- السابق 140  
60- السابق 157  
61- السابق 603  
62- السابق 697  
63- السابق 56  
64- السابق 113  
65- السابق 143  
66- السابق 176  
67- السابق 183  
68- السابق 31  
69- السابق 57  
70- السابق 81  
71- السابق 101  
72- السابق 104  
73- السابق 106, 103, 105, 111, 207.

285, 210 وغيرها

74- السابق 122, 121, 120

75- السابق 17

76- السابق 121

77- السابق 279

## شجر العاصفة

الديوان الشعري الأول لطواهرية الطيب

منشورات اللبنيين - الجاظية

في إطار جائزة صفدي زكرياء المغاربية للشعر

## عبد السلام الككلي

# الديني والسياسي في قرية ظالمة لمحمد كامل حسين

إن مشكلة العلاقة بين الديني والسياسي هي من أعظم المشاكل التي واجهها المجتمع العربي منذ عصر النهضة ولا يزال يواجهها إلى حد اليوم ولئن كان كتاب محمد كامل حسين «قرية ظالمة» (1) يعود بنا إلى تاريخ سحيق هو أول التاريخ الميلادي لعرض هذه المسألة وبيان خفاياها، إلا أننا ندرك جيداً من خلال قراءتنا للكتاب أن معالجة هذه القضية ليست إلا جزء من ذلك الجسد الديني والفلسفي والتاريخي الذي عرفه الفكر العربي المعاصر بين من يخضعون لنظام حياة المسلم بأبعادها السياسية والاقتصادية والاجتماعية إلى التصورات الدينية، فيرون أن كل سلوك مشرعي له تبرير ديني وأنه لا مشروعية لأي رأي أو موقف أو نظام ما لم يستند إلى الدين ومن يرون أن الإسلام دين فقط وأن جوهره هو عقيدة التوحيد ومكارم الأخلاق. أما ما عدا ذلك فلا علاقة له بالدين أصلاً وإنما هو يتصل بحياة الإنسان في اضطرابها وتقلبها وأن الأحكام الدينية المتصلة بتنظيم المجتمع ليست ملزمة لأنها أحكام نشأت في ظرف معين وفي أوضاع مخصوصة، ولذلك فالأحكام الواردة في القرآن مثلاً ليست جزء من العقيدة لأنها أحكام نزلت لحل مشكلات معينة في زمن النبوة.

ومن الواضح أن هذه القضية نشأت تحت وطأة الظروف التي عاشها

«دولتهم»، والدين المسيحي الذي قام في أصوله على الأقل على فكرة الفصل بين الدين والدولة، بين ما هو لله وما هو لقيصر، ولتجسد، ثانياً علاقة السياسة بالقدس من خلال مبادئ الدولة الرومانية ونظامها العسكري وتعصبها القومي، هذا التعصب الذي يرفض الاعتراف لليهود «بقوميتهم» التي يطالبون بها ويتحالف مع اليهود للقضاء «على روح المسيح التي لا تقيم ورناً إلا للفضيلة، غير المرتبطة بأية قومية خاصة أو مؤسسات وضعية» (3) تلك هي جملة المشاكل التي سنعالجها في هذا المقال انطلاقاً مما تدعو إليه «قرية ظلة» مبتدئين أولاً ببيان العلاقة بين اليهودية والمسيحية باعتبارهما على «طرفي تقيص»، أي بما هو ديني/ديني، لنصل بعد ذلك إلى تحليل علاقة الدين بالسياسة من خلال وضع اليهود واليهودية إبان الاحتلال الروماني لفلسطين، ثم إلى تحليل علاقة السياسي بالقدس من خلال تعظيم فكرة الوطن والنظام في المؤسسة العسكرية الرومانية.

#### - الديني/الديني

لقد ضاق علماء اليهود بشاب «دعا إلى منهج في فهم الدين اليهودي وتفسير أحكامه وتطبيق قواعده بشكل بسيط إلى أقصى الغاية، متحرر من قيود التقاليد وأثقائها متجه مباشرة إلى القلب، قائم أساساً على ما يجب أن تقوم عليه مذاهب

ويعيشها المجتمع العربي»، والتي أظهرت تناقضاً صارخاً بين الماضي وتصوراته كما اتضح من خلال التراث الديني الذي حفظه لنا التاريخ وبين الحياة العصرية بمفاهيمها وتصوراتها وأماض عيشها وقيمها ومفاهيم وتصورات وأماض وقيم تتصادم في أغلب الأحيان مع تلك الأحكام الدينية التي يرى البعض أنها من جوهر الدين، في حين ينزع عنها البعض الآخر صبغة القداسة فلا يرى في الدين غير بعده الإلهي المفارق ولكن الكتاب لا ينطلق فقط في نظرنا في تحليله له... بل إنه الديني بالسياسي من قضية «صالح الحكم بين الفكر السلفي والفكر الحديث» الليبرالي أساساً، لأنها سرى في حلفية القصة مسألة ثانية نتصل بتعديس السياسي، فالكتاب يواجه مسألة «التعصب الوطني والقومي» في لحظة من لحظات التاريخ كان العالم لا يزال فيها تحت وطأة الحرب العالمية الثانية وجوز فكرة الآرية وما حلفته من دمار، وكانت مصر فيها في خضم غليانها القومي.

وقد اختارت القصة لتحليل كل هذه القضايا أن تجمع ثلاثة أطراف (اليهود، المسيح وأتباعه، الرومان) (2) لتجسد أولاً علاقة الدين بالسياسة من خلال حادثة صلب المسيح وما يعنيه ذلك من خلافات جوهرية بين اليهود الذين لا يعتبرون «اليهودية» عقيدة فحسب، بل قومية تقوم عليها



الإنسان عامة وأديانه خاصة وهو الحب» (4).

الإقرار بأن روح الدين هي روح العيب الذي لا يتغير أبداً فالروح الدينية كينونة أما الروح المدنية الاجتماعية فهي صيرورة ، وهي مطالبة بأن تكتشف في كل لحظة قوانين الصيرورة والتغير الجديدة ، ولذلك فالمسيحية تنزع إلى التحرر من النسبي والمتغير والمتعدد ، وهي فزعة منبثقة من الشوق إلى المطلق والواحد الأزل (7)

ولما كانت المشكلة الدينية في «قرية ظالة» متصلة بالمثل الأعلى الأخلاقي الذي يدافع عنه محمد كامل حسين فإن طرح هذه المسألة وبيان الاختلافات «الحقيقية» والمموسة بين الديانت اليهودية والمسيحية يجب أن يصرحاً حتماً بالمسألة المركزية في هذه القضية ، وفي الكتاب برمته ، وهي مسألة الضمير.

- الدين والضمير

أ- ما هو الضمير

إن القوى التي تعمل في حياة البشر هي ثلاث حسب محمد كامل حسين «القوة الحيوية وما فيها من غرائز وشهوات ونزعات ، وقوة العقل وما فيها من قدرة على المعرفة ، وقوة الضمير وما فيها من إدراك للحق والباطل ، وفي كل من هذه القوى خير وشر» (8). وما دامت مسألة الضمير هي التي تهمنا هنا فلنرى تعريف محمد كامل حسين لهذا الضمير «الضمير الإنساني قيس من نور الله لا يكون للناس هدى بغيره

لقد أعلن المسيح عهداً جديداً من العبادة القائمة على حرية النفوس وقانون الضمير ، وهي عبادة ترفض أن تستر مظالم البشر وأظلمتهم الجانيّة وتصوراتهم السياسية وراء حجاب الدين وما هي من الدين في شيء ، فالديانة اليهودية ترى أن الدين إنما ينفع الناس إذا كان قوة مرعمة فالله أعلم بما يصلح للناس وأن ما يأمرنا به يجب أن يتبع كما أنزله الله لا نزيد فيه ولا ننقص» (5)

فوحى الله هو التعبير عن إرادته وإرادته الظاهرة هي التي تتفق مع الناموس الذي يسير عيه الكون كله ومهج الله في صورته الأحرى ، التي جاءت بها الديانة اليهودية هو الذي يتناسق مع ذلك الناموس ويجعل الكون كله ، والناس من ضمنه ، يحكمون بشريعة الله لا بشرعية سواه» (6).

أما المسيحية فهي على عكس ذلك تبدو في كتاب «قرية ظالة» ذلك الدين الذي يقر أساساً بضرورة تحرير الإنسان من قيد السلطة الدينية سلطة القاضي والمفتي ورجل الاتهام ، أي من سلطة أولئك الذين يتصلون بسبب إلى السماء فيظنون أنهم قادرون بحكم ذلك على تصريف شؤون الغيب وتحويل ما يضر إلى ما ينفع أو العكس إن الديانة المسيحية تقوم أساساً على

علاقته بالدين اليهودي والدين  
المسيحي؟

ب- اليهودية والضمير

لقد حاول كتاب «قرية ظالة» أن يبرز أسلوب اليهود في توزيع ثبعة الجرائم الكبرى على الجماعة ، فكيف تجلى ذلك ؟ وما علاقة هذا الأمر بالديانة اليهودية ؟ رغم أن كل القصة هي في حد ذاتها تعبير عن كيفية تعذيب معالم الجريمة بتفتيتها وتوزيعها على الأفراد ، فإن الموقف الذي يلخص في نظرنا كل العسائي الواردة في قرية ظالة يتمثل فيما قاله وما فعله التاجر الذي طلب منه التعهد بإحضار الصليب الذي سوف يعلق عليه المسيح ، يقول التاجر : «إني أعلم ما سيعمل بالعبدية ولكنني لا أصنعه بل أبيع وأشتريه ، والله لا يعاقب على البيع والشراء ، فليس ذلك في التوراة ، وأنت تصنع الحديد (يخاطب الحداد) ولا شأن لك بما سيعمل به ما دمت لا تعلم عنه شيئاً ، ثم إني لن أحسه بيدي بل إني مرسله إلى الرومان مع طفل لا يدري شيئاً ولا يعاقب على ما يعمل أفهمت؟» (13) هكذا إذن ، فإن الذي يقترف الجريمة لا يصنع أداها ، والذي يصنع أداها يعتبر نفسه بريئاً منها . وإذا كان التاجر يبحث لنفسه من عذر من خلال ميطق توزيع الجريمة وتبريرها دينياً ، فهو تاجر فحسب «والله لا يعاقب على البيع والشراء فليس ذلك في التوراة» فإن رجل الأتهام (14) يبرز الجريمة تبريراً

وكل فضيلة تنقلب نقصاً ، وكل خير يصبح شرّاً ، وكل عقل يصير خيلاً ، ما لم يكن للناس من صيرهم هادٍ(9) والضمير هو خاصية من خاصيات الإنسان ، وليس العقل هو الذي يفرق بين هذا الكائن وبقية الكائنات ، فلعلم التوراة حين قالت عن آدم أنه أول إنسان لم تقصد إلى أنه أول من مشي على رجلين ، بل لعله أول من أحس بأثر الضمير فأصبح بذلك إنساناً ، هذه روح الله التي نفخها فيه فأصبح بنعمته قادراً على الإيمان وعلى أن يخلف الله في الأرض هذه أخص صفاته الإنسانية(10).

وبشكل عام ، فإننا يمكن أن نقول أن الضمير هو القوة التي تحدد الخير والشر ، والتي تقف أمام القوة الجبوية (قوة الجسم) والقوة الفكرية (قوة العقل) حتى لا تطغى هذه أو تلك ، إنه الأمر الحاسم والنهائي الذي يتدخل في لحظة من اللحظات الحاسمة في حياة الإنسان ليصدر حكمه ، وهذا الأمر خير أفعله ، هذا الأمر شر لا تفعله (11) ولما كانت هذه القوة روح الله التي نفخها في الإنسان فإن دور الدين يتمثل أساساً في تعهد هذه الروح وتغذيتها من خلال الدعوة إلى الإيمان بالله أي من خلال الدعوة إلى ناموس المحبة والخير الذي يقدم الإنسان ذاته له ويخضع له بحرية تامة ، إنه أزلّي وعليه يستند إحساس الإنسان بإنسانيته (12) ، فكيف تجسد هذا الضمير في قرية ظالمة ؟ وما هي

بالحقيقة داخل قلب المؤمن بقدر ما اهتمت بمراعاة القواعد والناموس تلك القواعد التي أمست مع الزمن أهم من صوت الضمير ذاته ، لأنها اجتشت من أصلها الديني وأصبحت مقياساً للتدبير توضحنا للناموس وسهراً على تطبيقه وهو ما أحدث خلطاً عجيباً بين الوصايا الإلهية وفهم البشر لهذه الوصايا ، حتى صارت الأوامر الإلهية مجرد عادات بشرية ، كالتشدد الذي لا مبرر له في احترام السبت(18)، أو كتبريك الأكواب والكراسي وسواها بالماء (19) أو كالتحجيل على أوامر الله بالعمل الحيل الفقهية ، فإذا قال الناموس «أكرم أباك وأهلك» ، ومن تلعب بكلمة قسية نحو أبيه وأمه في سورة العنكبوت يجب أن يقتل(20) قال السعصع لأبيه «إن ما أستطيع أن أقدمه لكما من خدمات ومال سأقدمه إلى الهيكل» ويعتبر أنه بهذا العمل قد أخذ بذراً بالآ يقدم لهما أية منفعة ويتهم بارتكاب خطيئة إذا قدم لهما أية خدمة ، وهكذا تنقض وصية إلهية بوصية من صنع البشر(21).

لكل هذا يتحيل التاجر على التوراة فيعتبر صنيعه تجارة فحسب ، والتوراة لا تعاقب التاجر ، ولهذا أيضاً يتحيل رجل الاتهام على الدين استناداً إلى المنطق اليهودي الذي يرى أن الدين هو من أخص خاصيات اليهود ، ولذلك فإن ضياع اليهودية هو ضياع لليهود أنفسهم ، هذا الأمر الذي لخصه قيافا(22) حين اعتبر «أن إعلان العبادة

سياسياً يهون على الناس أمر القتل ، بل جعل هذا القتل انتصاراً لليهود ودينهم وقوميتهم ومصيرهم . فقد شرح رجل الاتهام في خطبته أمام السنهدريم (15) مخاطر الفوضى التي يمكن أن تدب في حياة اليهود وعقائدهم ، إنهم تركوا المسيح يدمو إلى ما يدعو إليه ، وبين أيضاً أن مستقبل اليهود بعد ألف عام أو أكثر سيقوم على ما يفعلونه اليوم ، فإن أحجموا عن القيام بواجبهم «قضى على أمة إسرائيل كلها ، وإذا قاوموا البدع فسيحمد لهم قومهم شجاعتهم بعد ألف عام (16) ، ورحة الاختلاف في التبرير بين التاجر ورجل الاتهام فإننا نرى أن نقطة الالتقاء التي يشير إليها كامل حسين هي عدم الاحتكام إلى «نواهي الضمير» ولكن كيف تنسب للرجلين أن يجداً من داخل التوراة أو من خارجها تبريراً دينياً لبعثتهما ، وكيف تسنى للتاجر ألا يرى في مشاركته في صنع الجريمة أية تهمة ، وكيف تسنى أيضاً لرجل الاتهام أن يعتبر الجريمة نصرة للدين ومن من اليهود ولا يقبل أن يموت في سبيل حياة بني إسرائيل وأية تضحية لا تهون في سبيل شعب (17) كشعب بني إسرائيل ودين كدينتهم على حد اعتقاده ؟ إن هذه القدرة على تبرير الجريمة تبريراً دينياً تجد أساسها في الديانة اليهودية ذاتها ، وذلك ما تشير إليه قرية ظالم ، فهي بما هي ديانة شكلية قائمة على القواعد لم تهتم

تحقيقه، فالتشبه بالله ومحاولة الاتحاد به هو المبدأ الأساسي في الديانة الجديدة، (ولعله بالنسبة إلى كامل حسين الأساس في كل ديانة قبل أن تتحول إلى ديانة شكلية) فإذا كان الله موجوداً بمعنى فإنه يتحقق تدريجياً في العالم وفي أنفسنا بقدر ما نقلده ونردده في أنفسنا، وإذا كان في فكرة الله ما يصلح ليكون نموذجاً ومثالاً أعلى للإنسان، فما ذلك إلا لأن هناك على الرغم من علو الله وسموه علينا جميعاً شيئاً مشتركاً بيننا وبينه ففي كل واحد منا قيس منه، إذ أن أسهم جزء في كياننا وهو المسمى بالروح أو ما يسميه كامل حسين بالضمير صادر عنه ومعبر فينا عن وجوده فالضمير كما رأينا هو العنصر الإلهي في طبيعتنا، وهذا العنصر هو الذي يتعين علينا تعهده وتنميته.

هكذا تتعلق الإرادة البشرية هنا بغاية فردية وفوق إنسانية ولكنها لا تنسى واحبات الفرد نحو بقية الأفراد لأنها ارتبطت بمصدر أعلى، فما دام فينا ذلك الطابع الإلهي فلا بد أن ننقل المشاعر التي تلهمنا إياها الألوهية إلى أولئك الذين يسرون معنا نحو تحقيق فكرة الله، ويظل حيناً لهم حباً لله متمثلاً فيهم، وبهذا الشرط وحده يكون لهذا الحب قيمة أخلاقية وهذا الحب هو الذي يعصمنا من الخطأ ويوجهنا حين يشكل علينا الأمر. إن فكرة العدل التي تقوم عليها الديانة اليهودية وفكرة التثبث بتطبيق

والتقوى ينشر لواءهما بين الناس، فإذا كان المتعبد التقى منافقاً فسيحرمه الله ثواب عبادته وتقواه ولكن هذا التظاهر يبقى على التدين حتى لا ينساه الناس، (23).

هكذا إذن يصبح التظاهر بالدين أهم من الدين نفسه، واحترام الشكلية أهم من القواعد الخلقية العميقة التي يدعو إليها ميثاق الله. إن رجال الدين اليهود حين حولوا الدين إلى مجرد أوامر ونواه يقومون هم على احترامها، قد قتلوا شيئاً فشيئاً صوت الضمير، ولذلك لم يعد الدين هداية للإنسان بل أصبح حديثاً عن الحق والباطل والخير والشر، وهو حديث قابل لكل التاويلات الممكنة. بل صبح مجرد شكليات لا معنى لها (24)، وهكذا فإن الذي أصدر حكم الموت على المسيح هو الشعب اليهودي مثلاً في رجال دينه، وإن القاتل الحقيقي في هذه المسألة هو القانون اليهودي كما فهمه الساهرون على تنفيذه، وهو قانون صارم جامد رافض لكل تطور كاره لكل تغير، شديد الثقة بعدالته وسلامته وصدقه، خائف من كل إصلاح حتى يكاد رجال الدين يفقدون صوابهم حين يسمعون اسمه ينطق أمامهم.

إن خاصية الدين المسيحي في قرية ظالمة هي أنه لم يصور الوجود الإلهي على أنه مجموعة من الأوامر الأخلاقية أو الطقوس المحددة فحسب، بل هو أيضاً المثل الأعلى الذي يحاول المرء

يدعو إلى أن تكون دوافع البشر الخيرة خالصة من كل شائبة وتكون الدوافع خيرة أو شريرة حين تتفق مع الضمير أو تختلف معه والضمير هو محبة الإنسان للإنسان أي تشبه الدائم بالله مادام «الله محبة»، ولذلك فالقتل مهما كانت دوافعه شر لا محالة، وهو خروج عن الدين لا يحتمل التساويل ولا الاختلاف ولا يسوغ ارتكابه خير محتمل أو شر مرتقب ذلك هو التعليم الأساسي لعنى الضمير في المسيحية (29).

#### - الديني والسياسي

##### ١- تعريف السياسة

يقدم لنا المفتي في النقاش الذي دار بينه وبين «يه» موقفه من رجل السياسة فيقول: «وإذا كنتم (يخاطب إليه ويمن يرى رأيه) ممن يرون أن الكذب تمويه السياسة فاعلموا أن ذلك إنما يرجع إلى ما اختاره رجال السياسة لأنفسهم فهم يختارون أسهل السبل وأقربها إلى بلوغ غاياتهم وأقلها مشقة وإنك لتراهم يتهافون على الكذب ويتسابقون إليه حين يكون أسهل السبل إلى غاية يريدونها ولو تبعوا سبيل الصدق لبلغوا هذه الغايات على ما قد يكون في طريقهم من مشقة وصعاب وإذا كان من رجال الدين من يرى رأى السياسة فذلك أنهم يضعون السياسة فوق الدين أو يضعون سياسة الدين فوق الدين نفسه وهذا هو الظلال المبين» (30). ولا

الشرعية والتشدد في هذا التطبيق تتجولان في الدين المسيحي إلى كلم صغيرة هي الحب، يعرضها كتاب قربة علامة فيقول «الله هو الحب» (25) رأي لا يصح من قدر الله ولكنه يرفع من بدر الحب، إن إله اليهود جبار هائل وقد يكون مصدر خير أو شر ولكن له هذا الرجل لا يكون إلا خييراً، يصلونه اليوم على أنه كمر بالله وما «عمر إلا برأيهم في الله، سيقتلونه لأنه أجرم إذ يقول أن الله هو الحب» (26).

لقد تجسدت كل هذه المعاني في موعظة الجبل (27) التي كعاد حواريون أن ينسوها حين استولى عليهم صوت الانتقام والعصم فحسبوا من واجبهم أن ينتصروا للمسيح، شرعوا لأنفسهم إمكانية استعمال كل وسائل المتاحة لهم لنصرته، حتى لو ضمنت هذه الوسائل العنف، حتى لو زاد هذا العنف إلى القتل، فقد دعا المسيح إلى محبة الأعداء ولكن من الصعب أن يحب الحواريون أعداء من يدعو إلى محبة الأعداء، أي أن يتركوا نبيهم «وربهم» يصلب فيقضى بذلك عليه وعلى الدين من بعده، ذلك هو رد فعل الحواريين المتسرع، ولكن لعالم الما جي الذي أدرك بعمق موعظة الجبل حدد بوضوح معاني المحبة في الديانة الجديدة ووضع معنى المحبة والضمير في قلب هذه الديانة (28).

لذلك كله فقد خضع الحواريون في آخر الأمر إلى مبدأ الموعظة الذي

## (2) رجال الدين ، الوجه والتفاه

إن رجال الدين في قرية ظالمة لهم وجود خاص ووجود عام ولذلك فإن القصة تقدمهم لنا في صورتين مختلفتين ،

## أ- رجل الاتهام بين «الأمس واليوم»

بدأت قرية ظالمة بتقديم «المدعي العام» وهو يقيم أدلة التهمة ضد المسيح مؤكداً أن حياة بني إسرائيل شعياً وديانة ونظاماً أمانة في عنق رجال الدين فلا يمكنهم أن يتركوا أمتهم يعصف بها كل من يأتيها بدعوة جديدة ، فالمبدعة حسب نظره ، كضربة العول في الجدار قد لا تؤثر فيه أول مرة أبداً ظاهراً ولكنها تفعل فيه معلاً حمياً يجعله أسهل سقوطاً عند نصريات «التالية» (34) ولذلك فقد دعا رجل الاتهام بدون موارد ولا شك في صواب رأيه إلى قطع دابر «الفتنة والبذعة» لأن رجال الدين لا يمكنهم أن يسكنوا عنهما ففيهما القضاء التام على بني إسرائيل ولو آمن اليهود بعيسى لا نحلّت وحدتهم وضاعت شخصيتهم وتلاشت أمتهم في من حولهم من أعدائهم وهم أقوياء فالسبح كاذب مكر ويتحتم القضاء عليه ، ومهما كانت قوته ، ومهما كانت معجزاته ، فلا بد من التخلص منه يقول رجل الاتهام هذا (35) وهو يعلم جيداً تعصب اليهود لدينهم وأمتهم ولكن هذه الصورة التي يقدمها الكتاب عن رجل الاتهام ليست إلا

يكاد موقف قيافاً يختلف عن موقف المفتي فهو يرى أن رجال السياسة لا يستطيعون أن يرتفعوا فوق الواقع وأنه لذلك لا يرجى منهم إصلاح بل الإصلاح عليهم مستحيل ، ذلك أن السياسة عند أهلها عايتها تحقيق ما يمكن ، أما الإصلاح فهو تحقيق ما يبدو أنه غير ممكن فكيف يتفان (31) وهو يرى أن السياسيين أجهل الناس بما يتولون من أمر ، وأن عظماءهم قوم يسايرون الحوادث ويحسبون أنهم يسبرونها ، ويخضعون للعادة ويحسبون أنهم الأعلون ما دام لهم من العظمة مظهرها» (32).

أما فيما يخص علاقه الدين بالسياسة فيرى «أن بين أمر الله وأمر السياسة ما بين الأخلاق والحياة سافر» وتباعداً واختلافاً ليس أصلها التناقض وإنما مرجعها إلى صفوية ترجمة أوامر الله إلى أعمال السياسة كما يصعب ترجمة مبادئ الأخلاق إلى أعمال الحياة» (33).

وإذا كانت صورة السياسة لدى هذين الرجلين هي هذه فكيف نفسر مشاركة الرجلين قرار الإعدام أولاً ، ثم تراجعهما عن هذا القرار ، بعد ذلك التراجع الذي لم يغير شيئاً كثيراً من قسوة الحكم الصادر قبل يوم واحد فقط ، هذا الحكم الذي تبنته الجماهير فتحوّلت إلي عامل ضغط يمنع مراجعة الموقف دينياً وقانونياً وسياسياً رغم خطورته .

حجرات منزل الرجل الكبير ، حيث يكون الإنسان على سجيته متخففاً من قيود ما نسميه بالحياة العامة أو الرسمية ، فيتسم ما يصدر عنه من قول وفعل بالبساطة والصراحة . في هذا الجو نرى المفتي في حال من القلق والندم على ما فرض منه في حق المسيح لا يختلف عن حال رجل الاتهام حين غادر زوجته فقد قال المفتي إن ما سمعه من رجل الاتهام كان أجمل ما سمع الناس وما قرأوا (38) فبإذا المفتي يصدم ابنه بقوله : « وهل في هذا المجال ما يدل على صواب رأيه وصدى حكمه » (39) . وينتهي الحوار بتفكير الرجل ذو الآخر تماماً لموقفه الذي طرح به لأمس ويدعي أن رجل الاتهام ، أحد من قوله ما يعجبه وترك ما لا يوافق فيه ، (40) وحين يسأله ابنه : « وله له تذكر ذلك بالأمس؟ » (41) يقول « سأذكره اليوم » (42) . وعبثاً يحاول المفتي صبيحة يوم الجمعة بعد الحوار الذي جمعه بابنه أن يوضح رأيه الذي وقع « تأويله » بالأمس تأويلاً خاطئاً على حد رأيه ولكن موقف المجلس قد كان تحدد بشكل نهائي فجاء دفاع المفتي عن « المتهم » غامضاً وحججه صعبة ومتأخرة فقد « أدرك أن الناس في شغل عن تتبع هذا البحث العويص » (43) .

ج- قيافا بين الدين وواجبات السياسة .

لقد وبلغ إعجابه بالنبي الجديد عايته حين سمع بمملكة السماء ، ذلك

الوجه فكيف يكون القفا . إنه يتضح لنا في مخدع رجل الاتهام تذهب بنا القصة إلى غرفة نومه وهناك نراه مع زوجته الجميلة الفاتنة شاباً في مقتبل العمر مقبلاً على الحياة ، سعيداً بملذات الحب ومباهجه ، وكأن ضميره قد نام بعد أن زج بغيره إلى السجن ودعا إلى وضعه على خشبة الصليب فصفت نفسه وطابت حياته وانصرف إلى اللذة يرشغها وكأنه لم يرتكب أي ذنب ولكن لا نلث حتى يتبين أن الأمر على بقيض ذلك تماماً فحديث رجل الاتهام في مخدع الحب لا يدور حول العواطف إلا سريعاً ثم يسرع إلى السياسة والضمير والدين . فمطارحة الغرام تنتهي سريعاً إلى سأل من الزوجة عما يجري في أورشليم صبيحة يوم الجمعة ، ويري أنفساً نوا أمام جوهر الواقعة لأن زوج يفضي إلى زوجته بأنهم يطالبون بدم رجل قامت عليه قيامة الناس جمهوراً وأحباراً (36) وعلماء ، ولا بد أن يحسم في أمره وينتهي الحوار الذي يدور بين الرجل وزوجته إلى زلزلة ثقة « المدعي العام » بنفسه ، وبسلامة الطريق الذي اختاره ، وبصحة الموقف الذي اتخذته من النبي الشاب (37) .

ب) المفتي والتراجع المتأخر

المفتي هو ذلك الرجل الذي يلتزم عنده السند يريم الرأي الصائب والعجة القاطعة ، وإذا كان المؤلف قد قدم رجل الاتهام في مخدع الزوجية فقد قدم لنا المفتي مع ابنه في حجرة من

ارتكبت ما كنت أعيبه على أسوأ الناس انغماساً في حمأة السياسة الجهنمية ، وهل يليق بي أن أتبع الوسائل السيئة لبلوغ الغاية الحسنة ، ألم أقض عمراً أقول للناس أم من أكسر الخطأ أن يظنوا أن العاية الحسنة تبرر الوسيلة؟ (46) وعيناً يحاول الرجل «أن يجد لنفسه، قاعدة بها يمكن أن يجمع بين واجبات ضميره وواجبات السياسة فلم يوفق» (47) ، ذلك لأنه أدرك أن هذا التوفيق مستحيل ولذلك قرر ، بل اضطر أن يترك الأمور تسير كما تشاء بعد أن أحس أنه ليس له سلطان يوجه به الأحداث لوحدة التي يريد ، أو **فلنقل أنه لا يملك رأياً يقنع به ذاته حتى يمكن له أن يقنع غيره ، فهو ممنهج في رفضه رغبتان ، رغبة العدل والإنصاف في هذه اللحظة ذاتها ورغبة مضادة نابعة من المسؤولية السياسية الملقة على عاتقه.**

أليس هذا الرجل باعتباره من علماء بني إسرائيل مطالباً بحماية أمته التي لا تعرف إن كانت حرة أو مستعبدة سرق منها سلطانهما السياسي وترك لها حقها الديني. ولكن أليس هذا الدين هو مصدر حكمها وأساس وحدتها وطريقها إلى استرداد السلطان والأرض ، هكذا إذن يتغلى قيافا عن مسؤوليته ويختفي وراء كرسي القضاء فلا يلتزم بأي موقف وهو الذي يعرف أن إقرار الحكم الصادر بالأمس ليس إلا مسألة شكلية فقد انتشر هذا الحكم بين الناس فلم يعد التراجع ممكناً لأنه

أن قيافا ظل طوال حياته يبحث عن حل لمشكلة خلقية لم يعثر لها على حل في ما بين يديه من آراء الأنبياء والعلاسة ، ولم تكن هذه المشكلة التي أهمته إلا البحث عن جزاء للفضائل السلبية والفضائل المستترة والسلبية المستترة ، (44).

إن قيافا كان يعتقد أن أحداً لم يفهم الدعوة الجديدة مداها ومغزاها إلا هو وصاحبها ، ولكن هذا التابع المخلص الأمين الصادق يتورط هو الآخر في الدعوة إلى قتل المسيح ، إني لأعجب بدعوته الإعجاب كله ولكني لا أريد أن يقوم ديه بيسا ، فحق في محتنا هذه في أشد الحاجة إلى التسامد والتفاهق والهدوء ، والذي يعني أن لا تكون دعوته سبباً في الشقاق والفرقة في صوفنا ، ويتوي عندي بعد ذلك أن يرفع إلى السماء أو أن ينفي إلى أقصى الأرض أو أن يصلب إذا أراد الله له أن يقتل مظلوماً (45) إن قيافا هو أيضاً كان حاضراً في دار الندوة بالأمس وهو أيضاً كان ممن اقروا حكم الإعدام ، فماذا حدث اليوم إذن؟ لقد اكتشف حين خلا إلى نفسه أنه لا يختلف عن رجال السلسلة شيئاً ، أليس هو أيضاً من رجالها ما دام يضع إيمانه بالرجل في مواجهة إيمانه بشعب إسرائيل وبقوميته . فهل يهتم قيافا المسيح بالباطل فيرتكب ما يرتكبه رجل السياسة ؟ يقول قيافا «على أي إذا اتهمته بالباطل أكون قد



يكن يقصد البتة أن يقدم لنا حقيقة تاريخية ، إذ أن غرضه يتجاوز مجرد البحث التاريخي ، وثانيًا لأن كامل حسين لم يحمل الشعب وحده مسؤولية الجريمة ، لأن رجال الدين يتحملونها هم أيضًا ، فالشعب ما كان باستطاعته أن يعدد التهم ضد المسيح وما كان بوسع أن يكشف المخاطر التي تكمن وراء الدعوة إلى مملكة السماء أو القول بدين المحبة وما يعميه كل ذلك من أخطار على مصير الأمة ومستقبلها السياسي ، فرجال الدين هم الذين اكتشفوا أعماق دعوة دينية تخفي بسانح سياسية خطيرة . وهم الذين وغرو لجمهاهير بذلك ، أي أنهم حركوا الآلة العجيبة التي دارت حولها . وخيموا أرادوا أن يوقفوا هذه الآلة من الدوران أكلت هذه الآلة حصة النبي الشاب ولكنها عصفت أيضًا بكل الصمامات التي أفاقت حين خلا أصحابها إلى أنفسهم ، وما كان لها أن تستفيق البارحة . إن هذه الضمائر أفاقت حين حسم الأمر ، ولو كان لها أن تعيش لحظة الأمر مرة أخرى لما فعلت أكثر مما فعلته

#### 4) الخلط بين الدين والسياسة ومسؤولية الجريمة .

إذن فمن المسؤول عن الجريمة هل هم رجال الدين لأنهم أكرهوا على حد اعتقاد طه حسين وعلى هذا الإثم لأن الشعب يريده وما ينبغي لقادة الشعب أن يخالفوا عن إرادته فيضطروهم ذلك إلى التضحية بمكانهم

خرج من أيدي أصحابه وأصبح ملكًا للجمهاهير الغاضبة . هذه هي الطريقة الوحيدة التي يعثر عليها قياسًا وسط اضطرابه العاصف من أجل خلق اطمئنان هش وموهوم

#### 3) رجال الدين قتلة أم ضحايا؟

رأينا إذن أننا أمام جماعة كل من من فيهما دقي نقي تورطوا في مجازاة التيار المناهض بقتل المسيح وتكفيره ونسبة الثورة إليه ، الثورة على زعماء اليهودية وأخبارها . وعلى دين موسى وتقاليده ، وعلى الناموس وأحكامه ، ثم أفاقوا جميعًا وتحرك ضميرهم بشدة وعنفهم فأغلظ لهم القول وروعهم ولأمهم وقرعهم فلقوا جميعًا من هذا التوبيخ واللوم والتعريب غدًا إن أزهقهم من أمرهم (48) فهل هم أبرياء إذن؟ هل هم قتلة؟ هل أن الشعب هو الذي أكرههم على هذا الظلم ، هذا الإكراه الذي يرى طه حسين أنه مناف للتاريخ حين يقول وكذلك يكره الأخبار على التورط في هذا الظلم والشعب هو الذي يكرههم عليه ، ولست أدري إلى أي حد نستطيع أن نطمئن إلى هذه الصورة التي يعرضها الكاتب للصلة بين أخبار بني إسرائيل وبين الشعب فالذي نعرفه مما وصل إلينا من الروايات والأنبياء أن العصومة إنما كانت بين المسيح وبين الأخبار أكثر مما كانت بينه وبين عامة الشعب (49) والحقيقة أن هذا السؤال لا مبرر له من ناحيتين ، أولاً لأن كامل حسين لم

رجال الدين فهم «أتقياء» وليس الشعب فهو ضحية تأثير هؤلاء ، وإنما المسؤول الحقيقي هو هذا الخلط بين الدين والسياسة أو لنقل بين العقيدة موقفاً فردياً والعقيدة انتماء سياسياً ووطنياً وقومياً. إن الموقف الذي وقفه رجال الدين وضعهم في منتصف الطريق بين انفسهم ومصالح الأمة فبقوا هناك في الحد الفاصل بين ضمائرهم والوطن ، لا هم انتصروا تماماً لضمائرهم ولا هم غلبوا صوت المصلحة العامة ، وذلك هو «الدرس» الذي تقدمه «قرية ظالم» لأن ومن عهد الدين نفسه عبادة تحمله على أن يتخطى حدود الضمير فيؤدي الناس في جهلهم لحماية الدين يكون قد أشرك بالله (53).

السياسة المدنية والشرك بالله

(أ) صرامة النظام الروماني (54)

إن العظمة التي بلغها الرومان لم يكن أصلها قوة خاصة في أحاسنها أو قدرة خاصة لدى قواد جيشهم ، بل كان مرجعها إلى ما جبل عليه جيشهم وتعوده من تقديس للنظام فعلى ماذا يقوم هذا النظام ؟ إن الأساس الأول لفكرة النظام هو سيطرة كل جندي على من تحت إمرته ويقدم لنا كتاب قرية ظالم مثالاً على هذه السيطرة من خلال منطق القائد العسكري وتصرفه فالقائد يرى أن قسوة النظام أحفظ للجيش رادعاً لنصرته وأحق للدماء ولو ظلم في

من قيادته والتسلط عليه (50) أم أن الجماهير هي المسؤولة لأن كاتبنا وموكل بالجماعات يلقي عليها أعظم التبعات لأنها غافلة لا ضمير لها ، وهو مكبر لضمير الفرد معظم لسلطانه على أصحابه حريص إن استطاع على أن يمرته من كل شائبة ويعصمه من التورط في الإثم؟ (51). إننا نرى أن كامل حسين بهذا البناء الذي شرحناه قد برأ رجال الدين وحملهم وزر الجريمة في نفس الوقت وبرأ الجماهير وحملها الذنب في اللحظة ذاتها. يقول الكاتب «الواقع أن أحداً من بني إسرائيل لم يعلم علم اليقين عن أهل هذه الدعوة شراً ولكنهم اندفعوا وراء من قال بشرهم . ولعل من قال ذلك أولاً إنما كان يرى رأياً لم يتبين مداه مثلهم في ذلك القطيع من الأغنام يدخل أولها بآناً أو يتبع طريقاً فتسير الأغنام كلها وراءه في حملة تمنعها أن تعبر وجهتها ولو أراد أولها عدولاً ما استطاع لها رداه» (52) لقد أثبت لنا الكاتب أن الشركاء في الجريمة التي ارتكبها زعماء اليهود رجال أفاضل أتقياء لم يكرهوا المسيح لذاته ولم يكن همهم المحافظة على سلطتهم أو مراكزهم وإنما حسبتهم تيار خفي من الرأي العام المضاد للمسيح خلقوه هم أو شاركوا في صنعه ثم أحسوا بسوء ما فعلوا وعجزوا عن مقاومته فحرمهم في وجهه دون أن يحس أحد منهم أنه المسؤول عما حدث ، ذلك أن المسؤول الحقيقي في نظرنا ليس

الجلاد وظنوا أن الجندي سيموت تحت ضربات السوط وكرهوا الجلاد لذلك ونقموا عليه وأضرموا في أنفسهم الانتقام غير أن الجلاد ومن ورائه الكاتب قدم لنا صورة مجسدة عن طبيعة «الأبطال» في هذا النظام الذي لا يقوم في آخر الأمر إلا على الظلم الذي يتحول إلى عنف منظم تستغله الآلة العسكرية وتوجهه نحو خدمة أغراضها الحربية.

فالجلاد لا يخاف الانتقام لأنه أدري بمهمته ، بل أدري بدوره في المحافظة على النظام وفي صنع «الأبطال» هؤلاء الذين ينقمون عليه قسوته بعد جلده إياهم ليسوا في الحقيقة إلا **إرصادية** كما أنه يقول «إنهم خير صدقاتي» وحب الناس إليهم ذلك أنهم جميعا سلعون غاية المجد بعد هذا الجلد فهو الذي يجعلهم أبطالاً ، ليس من أكبر صفات البطل الفاتح أن يكون قادراً على ظلم الناس ظمناً لا سبب له وليس شيء أدمى إلى ثقوبته هذا الشعور من أن يظلم الناس في أول حياتهم ظمناً شديداً لا مسوغ له ، (55). غير أن التهديد الحقيقي للنظام العسكري والآلة العسكرية يكمن في تواصل حالة السلم إلى فترة قد تلغي طبيعة مقومات هذا النظام ، فالجنود ما خلقوا إلا للحرب ، وغياب الحرب يحولهم إلى مدنيين في زي عسكري وهذا الجندي «المدني» لا يختلف في الحقيقة عن أي مدني ، لأن التمارين العسكرية اليومية التي يقوم بها

سبيل ذلك عدد قليل من الناس فالظلم هنا ليس ناتجاً إذن عن قسوة في طبع القائد لكنه أساس الآلة العسكرية ذاتها فالتعاون يؤدي إلى الهزيمة فيقتل لذلك عدداً من الجنود أكبر من عدد أولئك الذين يمكن أن يعذبهم النظام أو يفتالهم إذا هملهم يخضعوا بشكل أو بآخر إلى أوامره.

ولأن هذا النظام هو فعلاً شبيه بالآلة فإنه مثلها يحتاج إلى الصيانة والتعهد ولذلك فإن شعور القائد بتاريخه جنوده في وقت السلو وغلودهم إلى الدعة والراحة وهو الشيء الذي يمكن أن ينتج الإسترخاء ثم التهاون والفسوس يدفعه من حين إلى آخر إلى تذكير جنوده بأنهم ليسوا إلا قطعاً تدور في هذه الآلة وأن أي توقف أو بطء في حركة قطعة من هذه القطع المؤلفة لهذا الميكانيزم يعني بالضرورة اختلال النظام وفساده ولا يكون ذلك إلا بإعادة الاعتبار إلى مفهوم النظام ، أي بتذكير الجنود بقدرته على البطش بهم ومعاقبتهم لأي سبب من الأسباب ولو كان تافهاً ولذلك انتهز القائد فرصة تهور أصغر جنوده سناً كان كل ذنبه أنه بقي خارج المعسكر بعد موعد العودة ليلاً ثم عاد إلى المعسكر ثملاً ليصدر حكمه على هذا الجندي ، وكان هذا الحكم أن يجلد الجندي خمسين جلدة أمام إخوانه دهش الحاضرون لهذا الحكم ولكن دهشتهم كانت أكبر أمام قسوة

قليلة ومثلما هو الأمر بالنسبة إلى اليهود فإنه ليس من السهل أن نعثر على مسؤول عن جريمة النظام العسكري الروماني هل هو القائد؟ ولكن القائد يود على حد تعبيره أن يعامل جنوده بالعدل والرفقة أما في أن يدوم حكم النظام ولكن الرحمة والقسوة كلاهما لا تنقذ النظام من ثورة الناس عليه، (56) فالرحمة تعريضهم له وبأهله فينقضون عليه بعد وقت قصير ، ويقع ذلك في عهده فيكون هو أول الصحايا فأما القسوة فإنها تؤخر انقضاء الناس على النظام وقد طال عهد الناس به حتى كانوا يثيرون عليه ، لذلك يجد القائد نفسه في حاجة إلى تأخير انقضائهم عليه إلى ما بعد عهده وذلك لكي يكون إلا بواسطة الإرهاب يؤخر ثورة الناس على النظام وإن كان يجعلها أمراً محترماً.

#### ب- وشجاعة الجنود وجبن القائد.

إن الحرب تخفي مجموعة من المهازل، والمفارقات العجيبة، فمن هذه «المهازل» الحديث عن شجاعة القادة والتفاسخ بقسوتهم على الانتصار وتحقيق الأمجاد لأوطانهم. إن هذا التفاسخ ليخفي «مهزلة» عظيمة فالذي يسوق قومه إلى الحرب مقامر حقير يقذف بالناس إلى الموت وهو عالم أنهم إن انتصروا، فالغنم له وإن خذلوا فهو بمنجاة من كل عقاب إنما تخلق الحرب شجاعة زائفة في هؤلاء القادة ممن هم أبعد الناس عن

والاستعداد النظري للحرب لا تعوض بأية حال من الأحوال الاستعداد الحقيقي للحرب الحقيقة والممارسة الفعلية للحرب فذلك هو التمرين الوحيد الذي يبقى على شجاعة الجندي وقدرته على البلاء في ساحة الوعي ولذلك فإن من طبيعة الحمار العسكري أنه يحتاج كالوحش الكاسر إلى ضحايا وإلا فإنه سيكون ضحية نفسه فيأكل أبناءه ، ولذلك أيضاً فإنه لم يعد أمام القائد ولقد امتدت فترة السلم من خيار سوى خلق حرب مفتعلة تحقق هدفين بالنسبة إليه ، \* المحافظة على الخبرة العسكرية لجنوده ، \* إحراز انتصار سيكون هو أول المستفيدين منه وككل حرب فإن حرب الرومان تحتاج إلى أعداء ، وإذا لم يوجد هذا العدو فعلاً فإنه يصنع صنفاً ، وذلك ما وقع فعلاً . لقد شتم رجل في إحدى المدن المتاخمة للبلاد الرومانية القيصر في سوق المدينة ، إذن فالجنود مطالبون بأن يحمي كل واحد منهم الوطن ضد كل من يجترئ عليه بالقول أو بالفعل ويحمي القيصر رمز الوطن وعنوان قداسته ، فالقضية إذن قضية «شرف» وستعيا الأمة إذ يموت رجالها في سبيلها وسيقرر مصيرها في المستقبل ولعدة قرون بما سيقوم به أبناؤها في ميدان القتال هكذا إذن تقوم فكرة النظام على الظلم والبطش وإيذاء العير ، ويمسي حب الوطن ترويعاً للبلاد الجاورة وإلقاء بخيرة شباب الأمة إلى التهلكة دفاعاً عن قداسته ووطن يموت في سبيله المجموعة لتعيش أقلية

هم الذين يصورون له الجبن على أنه بطولية وتضحية والنظام هو الذي يؤكد له أنها وطنية وكرامة . فما مدفع الجنود إلى المخاطرة بحياتهم ظنهم أنهم قد ينجون من الموت في الحرب وعلمهم أن النظام لم يسمح لأحد يخالفه أن ينحو من الموت وكل واحد منهم رأى قوماً يعودون من الحرب فهو يحسب أنه سيكون من الناجين وأن زملاءه هم الذين سيموتون ، على حين أن أحداً منهم لم ير أحداً خالف القائد وثجا بعد ذلك من الموت ، فالجندي شجاعته حين لأنها صرب من ضروب المقامرة الرخيصة ، موت محتمل أفضل من موت محتوم (59)

ومن الحقائق المغلوطة أيضاً التي يكتب عنها كتاب «قرية ظالمة» مسألة الدواعي من لبس لأن كل أمة تدعي أنها مظلومة وأنها معتدى عليها ولذلك فإن الجندي حين يكون خارج حدود وطنه هو في الواقع معتد مهما كانت التعلات والمغالطات التي يحاول بها البعض تبرير هذا الاعتداء . وحقيقة أخرى مغلوطة تقوم عليها الحروب أيضاً وهي مسألة أن نجعل الحرب أكثر إنسانية ، وذلك بإيجاد قوانين تسوس الحرب وكأنه يمكن تجميل وجه الجريمة وجعلها محبة بالنسبة إلى أولئك الذين يخوضونها دون اقتناع أو نتيجة غباوة في عقولهم والحقيقة أنه لا قوانين في الحرب وإنما تحتاج الإنسانية إلى قوانين

الإكثواء بنيرانها فهم يشجعون ولكن بدماء الفقراء والأبرياء ويضحون ولكن بحياة غيرهم تلك الحياة التي يجعلونها طريقاً للوصول إلى مجد جبان ، ويقال عنهم بعد ذلك أنهم شجعان وأنهم حين يخوضون غمار الحرب يقدمون على التضحية في ميدان الشرف ، ولكن أليست هذه الشجاعة أمراً مضحكاً ؟ إنها شجاعة الرجل يأمر جنوده أن يقاتلوا حتى الموت وهو أمر لا يحتاج من الشجاعة إلا إلى القدر الذي يتبدل فيه إحساس القائد حتي تبلغ قسوته أقصاها فلا يرحم أحداً من رجاله ، وأكثر هؤلاء ينجون في آخر الأمر وهم حين يؤسرون يكرمهم رملاءهم لأنداء على حين لا يكرم أحد من الجنود» (37).

وإذا كان القادة العسكريون هم المنفذون لقرار الحرب فإن القرار يصدر عادة عن رجال السياسة ، وهؤلاء أعلنوا الحرب على قوم آمنين لأنهم ناجون من الحرب ، ولو علموا أنهم سيموتون لساعتهم من جراء هذه الحرب ما أعلنت الحرب أبداً . فالحروب تقوم على حماقة يرتكبها رجال السياسة وليس من العدل أن يموت الأبرياء والعلماء وأصحاب الرأي الراجح من أجل خطأ يرتكبه رجل السياسة ثم لا يصيب هذا الزعيم شر من جراء خطئه (58) ومن الحقائق التي ترسخت في ذهن الإنسان مسألة شجاعة الجندي في الحرب وبلائه البلاد الحسن أن شجاعة الجندي جبن والقادة

موضوعي إذا بقيت في حدود فرديتها فإنه على العكس من ذلك برزت ملايين الجرائم إذا التفت هذه النزوة الفردية بجماهير جهلاء يقودها يقين مقدس بعدالة قضيتها من أجل الدفاع عن وطن لا يهدده واحد أو من أجل الدفاع عن مصالح الأمة وهياكل المجتمع.

إن «قرية طائلة» حين تقسم لنا المثال المسيحي فهي تتجاوزه بكثير لتشير إلى محمد وعشرات الفلاسفة والصوفية والحكماء والأخلاقين الذين خاطبوا الجوانب الروحية في الإنسان لتخليق سلوكه وإعزاز كرامته فرديته واستلهم صميره أمام طغيان السلطة وطاعون اليال وشر النفوس وعن لعرائز (61) فصاروا بتعاليمهم المتعالية وسلوكهم ألف نبراس الهدى لملايين الجماهير في تقديس إنسانية الإنسان وحرية الفردية والقُدوة المثلى للأحاد والجماعات في إخماد نيران الشر وعبادة أوثان الوطن والأمة والجماعة القائمة على الجهل والوثنية. يقول محمد كامل حسين «ألا فاعلموا وعلموا الناس أن من الأوثان التي يعبدونها ما ليس حجارة ولا أصناما وسيضع الناس لأنفسهم أصناما ليست من الحجارة يعبدونها من دون الله فيضلون بها ضلالاً أبعد من ضلال عبادة الأصنام وسيؤمنونها مبادئ وسيضفون عليها من الإجلال ما يزيد على إجلالهم الضمير ، وسيقدمون حياتهم لها قرباناً على مذبحها

للسلم ، وهي حسب محمد كامل حسين ثلاثة ١ - ألا تملن الحرب ، إلا بعد أن يأخذ في أمرها رأي الجنود فهم الذين سيقاتلون» ٢ - «أن يقسم الجندي عند التحاقه بالجنودية ألا يتعدى حدود بلاده لأي سبب كان» ٣ - أن يحرم على «القادة تعريضاً باتاً أن يتعرضوا لحياة الجندي الذي يرى ألا يحارب خارج بلاده» (60).

هكذا يعمل محمد كامل حسين على تجاوز الحدود التاريخية التي يقتضيها الإطار الزماني لقصته إذ أنه يحارب الفضائل المزيفة التي خلقتها السياسة المدنية مثل الشجاعة والشرف وقداصة الوطني والكرامة القومية ، فهو يحاول جاهداً أن يجردها من ألفها وحاديثها فباسمها يغتال الشر ويقتل المحزون وإنما هي في الأصل أوثانٌ جديده وقداصة مستحدثة خلقتها عادة الإنسان للجاء والمال والشهوات تنم عن دهاء الأقوياء في إخضاع الجماهير والمستضعفين في شكل استغلال لطاقتها الجسدية والمعنوية ، وإهدار للمعطيات الفردية وحقوق الأنا وواجبات الذات من أجل قيم مغلوبة للجماعة والأمة والوطن وهي قيم تحالف في صنعها جين السياسيين وجهل الجماعة واستعدادها العدواني من أجل قتل قيم الفرد والقضاء على ضميره وضربه في صميم حريات ووجوده ومعيشته لذلك إذا كانت نزوات العرد لا حصر لها وهي في معظم الأحيان لا ينتج عنها ضرر

حاجة إلى هذا التغيير ، والدين لا يتغير ، فهما أمران لا يجب أن يتعلق أحدهما بالآخر (63).

لذلك يمكننا أن نعتقد أن المؤلف يدعو إلى ضرورة الفصل بين الدين والسلطة السياسية ، لذلك نلغيه يشير إلى الفوارق المميزة بينهما ، ويدعو إلى عدم توظيف الدين في المجالات السياسية بسبب التباين بين القيم التي جاء الدين لتأصيلها والقيم التي صنعتها أنظمة الإنسان المدنية ، ولا شك أن المؤلف لا يستسيغ مقولات الحركات الدينية المعاصرة الساعية إلى تسييس الدين ، بسبب الاختلاف بين الدين ولسياسة الذي أشرنا إليه ، ولا يستسيغ ركوب الدين من مختلف البنى الاجتماعية (الدولة والحركات الدينية) هذه البنى التي تتوسل بالدين لبلوغ أهداف تتنافى مع جوهره ، أو هي تتعارض وما جاء في تعاليمه إلى درجة أنه أضحي سيفاً أو سلاحاً يشهر لا ضد المارق «بحق» وإنما ضد من يخالف الرأي الذي ينبغي أن يسود ، سواء كان الأمر صادراً عن السلطة السياسية أو عن الحركات الدينية . إن المؤلف لا يقبل تحول الدين من مستوى السلوك والطقوس التعبدية إلى مستوى السلطة القاهرة أو الأيديولوجيا ، لذلك ينبغي المحافظة على دينية الدين وذلك بأن يظل سلوكاً فردياً وممارسة يومية شخصية دون أن يتحول إلى تنظيم سياسي أو سلطة ، لأنه متى حدث ذلك حاد

وستلهمهم على الهدى حتى يقتلهم الناس من ضعف ضمائرهم وضلال عقولهم وفساد أحلامهم» (62).

## 6) دين بلا سياسة / سياسة بلا قداسة

إن كتاب حرية ظالمة يشير إلى الفارق الجوهرى بين الدينى والسياسى فالأول قائم على الإيمان والثبات بحكم مصدره السماوى ، أما الثانى فيعد من التحولات بحكم مصدره البشرى وكل نظام سياسى قابل للتقويض ليعوض بنظام آخر وتقويضه ليس موكولاً إلى الدين وإنما إلى أسباب خارجة من الدين ، لذلك يرفض المؤلف استخدام الدين لأغراض سياسية ويرى أن هذا الاستخدام من شأنه أن يسيئ إلى الدين نفسه . إن الربط بين الدينى والسياسى غير مقبول بالنسبة إلى المؤلف ، إذ ينبغي الفصل بينهما بحكم الاختلاف بين طبيعتهما والغاية منهما فالدين من الثوابت أما الأنظمة البشرية فظرفية ومتحولة ، والأول كامل والثانية ناقصة . يقول المؤلف «أما أن يحاول الدين أن يعبر نظاماً بنظام فعمل لا يتعلق به ، لأن هذا النظام الجديد لا يلبث أن يصبح في حاجة إلى التغيير لأن هذه النظم تتكون وتقوى ثم تهمل لأسباب خارجة عن سلطان الفرد ، ولو أن الدين وضع للناس نظاماً للحياة ثم رأوا أن يعدلوا عنه إلى غيره لذهب ذلك باحترام الدين وطاعة الناس له في ما هو من أخص أوامره أن النظم الاجتماعية تتغير دائماً وهي في

## الهوامش

1- صدر الكتاب سنة 1954 في القاهرة (مكتبة النهضة المصرية) 264 ص وأعيد الطبعة سنة 1975 ترجم إلى اللغات الفرنسية والإنجليزية والإنجليزية والإسبانية وغيرها وهو عبارة عن قصة ولكن هذا الإطار السردى ليس إلا وسيلة اعتمدها الكاتب لعرض أفكاره وقد اكتفى الكاتب على حد تعبير طه حسين «ومن هذه الوسيلة بأبسطها وأوهنها لتقديم إليه الأشخاص الذين يحاور بعضهم بعضاً بين يديك في هذا الموضوع أو ذاك من موضوعات الحياة الإنسانية بالوسط كما يفعل أفلاطون حين يقدم لك أشخاص كتبه الذين يحاور بعضهم بعضاً أو الذين يحاورهم سقراط (تقدم وإصلاح دار العلم للملايين طعة القاهرة 1967 ص 65). وينحيل في هذه اللقطة على الطبعة الأولى للكتاب.

2- عثت هذه الأطراف فصول الكتاب «عند يني إسرائيل ص 6 - 64 - عند الحواريين ص 87 - 137 - عند الرومان 153 - 229».

3- جيمس جيسا - يسوع ترجمته جرجي يعقوب دار الثوير للخدمة والشر بيروت 1984 ص 51

4- فنيحي رضوان وقصة محمد كامل حسين للطلوثة - الإتحاف (القاهرة) عدد 44 ماي 1977 ص 5.

5- قصة طائفة ص 66 - 6. نفس المصدر ص 64

7- نفس المصدر ص 66

8 - نفس المصدر ص 229.

9- نفس المصدر ص 2

10- نفس المصدر ص 221

11-G ANewati, "Jesus et ses juges

d'après la Cité laïque du dr: Karmel Husyn" in Mideo, 2, 1955, P. 76

12 - اتهم محمد كامل حسين بشكل كبير بمسألة الضمير فقصد حاول في أول الأمر في كتابه وحده للعقبة (1952) أن يجد تفسيراً علمياً للضمير وأنه قوة كبح في ميدان الحقائق الروحية، إن كامل حسين يعتقد في هذه المرحلة من فكره أنه وجد مفتاح المعرفة في ميدان الحقائق الروحية من طريق العلم وبفضل اكتشاف الإلكترونيات المتغير الأساسي في كل مادة - إدمان المصري الأساسي في الدماغ. والديماغ مثل كل الظواهر يحكمه قانون الكبح وأطلاقاً من هذا القانون فكان حركة هي ناتجة عن الضغط التولد من إلتقاء الحركة بالكبح إن الضمير هو الذي يترجم هذا الضغط على مستوى الروح في شكل احتياض حر بين الرغبة في القيام بعمل ما والمانع الأخلاقي الذي يصد الإنسان من القيام به، ولكنه يتخلى في مرحلة ثانية

الدين عن مساره الحقيقي ، ولذلك يقول لنا كتاب «قصة طائفة» أن أكبر جريمة في تاريخ البشرية اقترفت تحت عطاء ديني عندما وظف اليهود الدين للمحافظة على وجودهم القومي ، ويقول لنا أن هذا متى وقع يدل على إفلاس الدين ، لأن «ما فعله بنوا إسرائيل اليوم ( يوم قتلوا المسيح ) باسم الدين قضى على كل أمل في الهداية» (64).

ولكن كتاب «قصة طائفة» يرفض أيضاً أن تتحول الشعارات السياسية إلى ضرب من المقدس ( الكرامة القومية والوطنية والولاء والحرية والطاعة لأولى الأمر والقانون ) فهي توصف هي أيضاً خاصة في الأنظمة استبدادية لتحطيم كيان الإنسان وتسخير أدواته للظلم والشر (65) وهو من خلال كل ذلك يحاول أن يخضع نوازع الطبيعة البشرية من خلال الدعوة إلى التغيير والمجته فالمؤلف يعتقد أنه لا يمكن أن ننصب أنفسنا قضاة متميزين أو متعطين للثأر ونحن نحس بتقصنا بنسبة إلى مشيئة الله ، وهو يدعو الإنسان إلى أن يستمع إلى صوت ضميره (66) وقلبه وأن يقبض دوافعه من كل شر وإن يظهر عواطفه حتى يصبح مشابهاً لله فهو الوحيد صاحب القداسة وليس لرجل أن يوحى إليه أن يحكم على أمر أنه فتنه تدعو إلى القتل» (67)

من مجلة إيليا العدد 176 لسنة 1995



21 - مارس 9/7-13

22 - قبلًا Coptic العصر الأكبر من سنة 18 إلى

36 وهو الذي يصح بإعداد المسيح ورأس الجلب الدسي الذي أصدر حكمه المعروف في القصبة بعد أن أنهم يسبح بالسجدهم لأنه يقول إنه داس الله فناد بعد ذلك للقائمة صد الحواريين أيضاً ،

Encyclopedie Larousse

23 - نفس المصدر ص 55

24 - نفس المصدر ص 149 .

25 - الكلمة مأخوذة من الرسالة يوحنا الأولى والله معية، (1/ يوحنا 4-8) وهي شبيها الصلة بفكر القديس يوحنا من جهة وبالعبادة السجدة من جهة أخرى ولي كانت Expert - Bezancon تريد أن تحد لها أيضاً أصولاً قرآنية أنظر بحثها ص ٩٩ - ١٠٠

26 - نفس المصدر ص 15.

27 - موعظة الجبل هي الوحدة المركزية في تعليم يسوع وهي التي تحتوي القواعد الأساسية للديانة الجديدة في علاقتها باليهودية أنظر (متى 7/6/5)

28 - نفس المصدر ص 131

29 - يذوّر غمّل حين معجباً شديد الإعجاب بشخصية السيد ولكن ذلك لم يسه من أن يرفض مبادئه الصلبة ، وبعد ، فهو يقر بموقف المعجبة الإسلامية التي تقول بالرفع وإلى الجبرية عند فيما يتعلق بالإنسان حين حكم بالسيح بالموت ولا يقص من إنشائها شيئاً أو رفعه الله إليه (القرية ص ٥٧) ، والعقيدة أن موقفه من المسيحية تنقسم في بعض الأحيان بنوع من القموض فهو من جهة يقر بروعة عقيدتي التفكير والمعاد ولكن يرى من جهة أخرى أنهما أدتا إلى تعذيب النفس وإرهاقها يقول متحدثاً من وقائع يوم الجمعة للقدوس، إن الدين المسيحي تصدقت مبادئه وتكونت فلسفته في ذلك اليوم ومن أحداثه خلقت الصفات الغالية على هذا الدين الجديد ومنها نشأت أروع عقائده في التفكير والفداء ومنها نشأ هذا العزب الغالب على طبع كبار المتمسكين بالمسيحية وخوفهم من العقاب وحبهم لتعذيب النفس وإرهاقها (القرية ص 135) . ولقد رد عليه ج ن فنانيس فيما يخص هذه القصبة أنظر. Jesus et ses juges P. 132-130

Juges, P. 132-130 ولعل هذا القموض قد جتب الكاتب للتصادم مع علماء الأزهر وهو تصادم كان يخشاه البعض في العمل الذي أقيم بمناسبة صدور الكتاب أنظر Expert Pezancon \* NOTES

على هذا التعريف الذي ويحاول أن يجد تعريف هذا الضمير من داخل التحريم الدينية، ففي الواد المقدس (1968) يرى الكاتب للحياة الدينية وكثائر ثلاث (١) المس ويسمونها بالنفس المسيحية، (٢) القطب (القطب الغير المطلق وهو الله) وهو مخلصه بالقطب المسيحي، (٣) الإستقطاب وهو استعداد الإنسان للطريق إلى اتحاد القطب المسيحي، أنظر Helene Expert Bezancon le Dr Kamel Husayn et humamiste Egyptien, Mai 1982, P108-110. (وهو بحث ثليل شهادة الأستاذية قدم بفرنسا جامعة أكس مارسيليا) (٤) نفس مرآون موجود بمكتبة إيلا بثوني تحت رقم (2-2) أما فيما يخص مسألة الضمير بطريقة طائلة فإن الأب قنواشي يلاحظ بعض القموض الذي يتكنف هذا المصطلح في قرية طائلة فيرد عليه كامل حسين في رسالة شرها لواتي في مقالته نفسها أنظر P 7- 76 et ses juges Jesus et ses juges P. 7- 76

13 - نفس المصدر ص 20 .

14 - هو مضو الحكمة اليهودية ولكن الكاتب يغفل أن يستدل إليه خصلة حديثة مرتبطة بالماض للمسيحية المصرية والذي العلماء وهذا العطف بين ما هو ديني وما هو مدني له دلالة خاصة في قرية طائلة.

15 - السهدريم Sanhedrin هو المحكمة العليا اليهودية وخاصة محكمة أورشليم وأصبحت بالسهدريم الكبير وكانت مؤلفة من أعضاء يختصون إلى الملاك الكسري في أورشليم (Encyclopedie Larousse)

16 - نفس المصدر ص 32 .

17 - نفس المصدر ص 33.

18 - السبت قيصة خاصة في التوراة فهو يوم الراحة (خروج 20-8) ومن اتهم الأساسية التي وجهها اليهود للمسيح وصلبوه من أجلها هو عدم إحترامه لسبت فهو القائل «إس الإنسان هو رب السبت» متى 8- 12

19 - من السن اليهودية التي إشتدت مع الزمن صبغة القداسة، وشكل عام فإن الدين اليهودي يهتم كثيراً بهذه الظاهرة فلا بد أن يكون الإنسان طاهراً وقت الصلاة أو حين يذهب إلى العيد وتصبب الإنسان السجدة إذا أكل بعض الأطعمة أو لبس بعض الأشياء أو أصيب ببعض الأمراض والديانة اليهودية تحث على تطهير الأمتان والأشياء بالله وباستعمال بعض الطقوس (صغر الأحبار 14/12/ 86 - 1 - 32) هذه الشكائية للصاروة هي التي ترى عليها يسوع أنظر موقله من هذه القضية (مرقس 6/7)

20 - سفر الخروج 20/12

وهو مرفق منه كبره لكل تنظيم عسكري مرفق منه أيضا  
مناقصته لحركة الإخوان التي ربطت معها الضباط الأحرار  
أول الأمر علاقة، ومن اللا حظ هنا أن كامل حسين استقبل  
من رئيس جامعة عين شمس مباشرة عقب إنقلاب ١٩٥٢  
ويبدو أنه لم يتحمل إلا فرفض الضباط وجهات نظرهم  
على رأس الجامعات وأساتذاتها فقد أصبح مستحيلا إليه أن  
يحدد كما يتصوره P. 25 et 33 Notes Biographique

- 55- نفس المصدر ص 156
- 56- نفس المصدر ص 152
- 57- نفس المصدر ص 161
- 58- نفس المصدر ص 162
- 59- نفس المصدر ص 175
- 60- نفس المصدر ص 189
- 61- أنظر مصطفى التهامي وفي الثقافة والفرد  
والشعب الدار البيضاء العربي ص 25
- 62- نفس المصدر ص 222
- 63- نفس المصدر ص 228
- 64- نفس المصدر ص 168

٦٥- تسامح البعض من علاقة هذا البلد الوجهه إلى  
الأنظمة السياسية بالنظام الناصري هل يقوم كامل حسين  
نقد القضاء المراد بمواجهة الفكر الناصري والفكر القومي  
رغم ذلك فقد تحصل كامل حسين سنة 1957 على الشهادة  
الأجنبية الكبرى في مصر H. E. B. rancoun: notes  
biographique, P. 34

٦6- بتوجيه إميل مريكة فلسفة الضمير والإنسان هذه  
قبل الكثيرين من أنظمة مقاومة على عالم وهي: ورأي فيها ذو  
الرفعة التاريخية حصة إعادة إنتاج لمكر الكيمس كرييل  
وطيافيسود، استقر، Mark Charrier la pens  
religieuse de Kamel Hussein IBLA N- 133 P.20

67- نفس المصدر ص 217

biographiques sur le Dr Kamel Husayn" IBLA,  
1985, n 155, P.34

- 30- نفس المصدر ص 37
- 31- نفس المصدر ص 50
- 32- نفس المصدر ص 50
- 33- نفس المصدر ص 51
- 34- نفس المصدر ص 32
- 35- نفس المصدر ص 33
- 36- أنظر قرية محمد كامل حسين الظلومة ص 6
- 37- نفس المصدر ص 16
- 38- أنظر جامع الناس ص 7
- 39- نفس المصدر ص 33
- 40- نفس المصدر ص 33
- 41- نفس المصدر ص 34
- 42- نفس المصدر ص 34
- 43- نفس المصدر ص 69
- 44- نفس المصدر ص 69
- 45- نفس المصدر ص 59
- 46- نفس المصدر ص 60
- 47- نفس المصدر ص 58
- 48- فتحي رضوان، قرية محمد كامل حسين  
الظلومة، ص 9
- 49- نقد وإصلاح، ص 73
- 50- المرجع السابق ص 72 - 73
- 51- المرجع السابق ص 73
- 52- نفس المصدر ص 74 - 75
- 53- نفس المصدر ص 217

54- إن إختيار كامل حسين الزامة العسكرية لتجسيد  
مواقفه من السياسة تبرزه كثير من المعطيات أولا هناك  
مواقفه من العرب العالمية الثابتة التي يقول بها في أوراها  
التي احتفظ بها H. Vogelaar في هذه الحرب شغل نقطة  
إقطاع وتباً بالصعب الداخلي للحصارة العربية رغم برقيها

## جسد يكتب أنقاضه

ديوان للشاعر حكيم سيلود

منشورات التبيين - الجاحظية

في إطار جائزة مغدي زكرياء المغاربية للشعر

## ديداني أوزقي

## الاتقاء والتضاد بين الأدب والسينما

في كلماته الأولى التي أطلقها زمن حضارة (مابين النهرين)، حملت كلماته هواجسه من حب، إخلاص وخوف من الكون في ذلك العهد، لأن الطبيعة- في الفجر الأول للوعي الثقافي إن صح التعبير- كانت تؤثر في المبدع بطريقة تمتزج بالرهبة والإنبهار، لأن تفسيره على الأقل- معرفيًا- كان بسيطًا جدًا. والطبيعة، بكل روعتها ورهبتها كانت الدافع الكبير للإبداع لدى جلجامش وهوميروس، وكانت الكلمة ذات أهمية في تكوين هذا الوعي، الذي صاغه الشاعر القديم شعراً، وعرفت الكلمة تطورات في أنواع أخرى كالمحمة التي احتلت مساحة كبيرة في الإبداع الإنساني إلى الرواية في عصر النهضة الأوربية، والقصة إلى جانب المسرحية. ودوماً الكلمة هي خطاب الإنسان سواء شفاهة، أو بتقنية كتابية. حيث كان وكما هو معروف الشاعر القديم حامل هواجس قومه، ومسجل حوادث القبيلة ولم يتخلص الأدب من هذا الإصرار إلا في أزمان متأخرة، حيث الصحيفة والكتاب المطبوع إلى جانب ربح المسرح. وبذلك إنكفا الإبداع الأدبي إلى الفوص في الذات الجوانية جماعية وفردية. وكانت الكلمة أجمل وأعمق أثراً. وتعددت إستعمالاتها بتعدد الأجناس الأدبية، بل أن الجنس الواحد تطور في ذات النوع الأدبي، وترجمت الكلمة الإبداعية في العصور الحديثة ذات الإنسان وأكسبت أحلامه وانكساراته بعداً جمالياً.

من الصرخة الأولى التي أطلقها الإنسان نجد أن الكلمة قدمت مع تطورات كبيرة حتى إكتسبت هيا الوصوح الذي هي عليه، لكن أما الصورة، وأقصد الصورة كإطار فلف تأخرت، حيث ظهرت على جدران الكهوف، وعلى الصخر في شكل تعبير من مواضيع من محيط الإنسان الذي أمسى ناطقاً، وبقيت الصورة متجمدة لا حياة فيها إلا من تفسيرنا نحن لها. أما الكلمة ومع إختراع رموز الحروف والآلة الكتابة شكل عام أخذت أبعداً أخرى غاية في التنوع.

### أهمية الكلمة

اللفة هي العامل للمعنى، والأدب هو مجموعة كلمات تؤسس النسيج العام للنوع الأدبي، من قصيد ومسرحية ورواية وقصة... الكلمة كانت سلاح الشاعر منذ هوميروس إلى ت. س. وفي القديم كانت البداية هي الكلمة الشعرية.. وذلك لدى جلجامش

## أهمية الصورة :

بحكم طبيعة الصورة، والتي امتقلت - تقنيا - من العتالة الحركية، إلى نوع من الإيهام بالحياة المتحركة - أي أصبحت الصورة متحركة، هنا بالضبط تكمن الأهمية الكبيرة والخطيرة للصورة على الشاشة، لأن الإنطباع البصري أقوى الإنطباعات التي تؤثر في النفس البشرية وفي وجدانه ككل، ويقدم الإنطباع المشهدي بواسطة مؤثرات طبيعية وصناعية... كأصوات الموسيقى، والإكسسوارات الأخرى، وبذلك تتخذ الصورة، شكل الكائن الحي، في الواقع، وعملها يكون بصريا، وخطابها يأتي في المرتبة الثانية، ويخضع إلى عوامل غاية في الصعوبة، رغم الإنطباع الأولي الذي يوهنا بأننا تحصلنا على تفصيل للصورة، وماتريد إيصاله لنا، لأن التقنية التي تقدم بواسطتها تغطي كل ماعداها كصورة، وتحتاج في فهمها عميقا إلى إعادة في المشاهدة، وإلى ثقافة هي غير متوفرة لدى جل الناس وعليه فتأثير الصورة لا يعدو، أن يكون سطحيا، ومباشرا وسريعا، وأهميتها تكمن في تقنيتهما الجذابة.

## العلاقة بين الكلمة والصورة :

العلاقة بين فن الكلمة السردى وبين فن الصورة الحي والمتحرك، هي علاقة غاية في الغرابة، هي حكاية للعشق والتمرد بين السينما والأدب ككل، ونسجل هنا بداية العلاقة - تاريخية - بين فن الكلمة وفن الصورة يعود (في)

السينما العربية تحديداً إلى عام 1930 بفيلم «زينب» من رواية للدكتور محمد حسين هيكل، وإخراج محمد كريم. وتعتبر هذه الرواية رائدة في الفن الروائي العربي، وتحولها سيمانيا بعد مغامرة، نظراً لحدائق التجربة الروائية وكذلك لحدائق الاستعادة من الأدب في الحقل السيمائي. غير أن العلاقة الجديرة بالأنوثة - هو فيلم «الأرض» القصة للكاتب عبد الرحمان الشرقاوي، الإخراج ليوسف شاهين، وهو ليس بالخرج العادي، إنه ذلك المناس صاحب الحس المرهف، والنظرة العميقة في الإخراج. ونجد أن الرواية قد اغتنت عند إخراجها، حيث حافظ يوسف شاهين إلى حد كبير على جوانب القصة وروحها، وبذلك اتسم عمله بالجدية وعمق النظرة فنيا وفكريا، وتذهب في نفس الاتجاه رواية «الحرام» ليوسف إدريس عندما أخرجها للسينما هنري بركات، ورغم أن بعض النقاد قد عابوا على محولي هذه الأعمال الأدبية لأنهم فشلوا في نقل الجماليات التي تميز النص الأدبي، وفي هذا الرأي مغالطة لأن جمالية النص الأدبي تتعارض مع جمالية الفيلم، وسوف نتطرق لذلك فيما بعد، وإذا عرشنا على بلادنا نلاحظ أن الأعمال التي استغلت سينمائها قليلة رغم تميز السينما الجزائرية على الأقل من الناحية الفنية لأن الموضوعات والخطاب فيها يحتاج إلى نقاش.. فلم تعرف السينما الجزائرية سوى خمسة أعمال لأفلام اعتمدت على نص أدبي.

الواقعية، أو لتلك الإضافة التي جسدها المخرج في عمله، أي أنه جعل العمل قطعة من الفن عالية الجمالية. بذلك الصدق الجسد عبر صور تحمل من الشاعرية والعرفية الشيء الكثير.

### نماذج من السينما العربية

«السمان والخريف»، «ميرامر»، «الطريق المسدود»، «الكرنك»، إلى آخره من الروايات العربية استفادت منها السينما أيما استفادة، بالرغم من أن هو دائماً في مثل هذه الأمور، أن هناك وجهات نظر مختلفة، فالكتاب مادراً ما يكون راضياً عن عمله عند تصويره للسينما... إلا نجيب محفوظ والذي عمل كاتباً للسيناريو حيث نجد له رأي مختلف تقريباً لجميع الكتاب، وذلك لأنه وبصره الناقد أدرك الفرق بين «أدب» الكلمة والسينما- الصورة، يقول وأنا راض عن التغيرات التي تطرأ في قصصي، ولي رأي في هذا الموضوع، وهو أن السينما فن وليست ترجمة، والسينمائي فنان وليس مترجماً للعمل الأدبي... والطريق المسدود، قصة إحسان عبد القدوس سيناريو نجيب محفوظ. الإخراج صلاح أبو سيف عام 1958 أجسود روايات إحسان عبد القدوس لما تحمله من الصدق والدرامية في بناء الموضوع، وغنى التيمات. ورغم أن صلاح أبو سيف المخرج ونجيب محفوظ السيناريست فقد تفوقت الرواية على الفيلم، لأن أسلوب صلاح أبو سيف واقعي... والقصة تتخذ من الجوانية

منوة إخراج عبد العزيز طولبي، قصة الروائي، الأستاذ الطاهر وطار، زمن الإخراج 1972، وفي أسلوب يقرب من التسجيلي والمزج بين الواقعية والشاعرية قدم المخرج عملاً جميلاً جسده فيه معاناة الفلاحين في بلادنا قبل الثورة... هذا الواقع الذي لا يحتاج سوى إلى قلم حساس وكاميرا تلتقط بدقة متناهية أجراء الواقع اليومي والحياتي للفلاح الجزائري الذي هو ممود الثورة، ووقود أي تغيير اجتماعي. ويجدر بنا أن ننوه كذلك بفيلم «ريح الجنوب» إخراج محمد سليم رياض عام 1976. عن رواية بنفس العنوان للكاتب عبد الحميد بن هدوفة، وهذا الفيلم شاهده أكثر من مرة، وفي كل مرة يشدني أكثر، وذلك لجماليته ولفته السينمائية الرائقة. ففي مهارة تتابع الكاميرا حياة راع فقير وعمليات شبانية لعمل العام، وطالبة ميسورة وجذابة، باهرة الجمال. وصراع يدور في درامية محبوكة البناء... وذلك الريف الأخاذ، وكل حيوات الإنسان الجزائري بعد الاستقلال، وإذا كان فيلم نوة يعالج فترة إرهاب فإن ريع الجنوب يعالج فترة أحلام، لو قدر لها الاستمرارية الطبيعية لجسدت ذلك الأمل المفقود لإنسان هذا الوطن الذي دفع كثيراً كي يتحرر من مختلف أشكال العبودية، وما يزال يدفع. ولأول مرة أجد أن العمل سينمائياً تفوق على النص الأدبي، أي فكرته ربما لأن بن هدوفة كاتب يغرق في

يحضر إلى ريك، هذا الفيلم يؤسس على نص مسرحي يعد من أحسن عشرة أفلام عالمية.. يعالج هول الحرب والعواطف المتضاربة وصور في دقة حرفية عالية الصراع الإنساني في زمن الدمار- الحروب. «عناقيد الغضب، قصة جون شتاينبك (الكاتب الكادح الذي عمل في الزارع).. إخراج جون فورد عام 1940، صور الفيلم عائلة من رراع الأرض الذين جمعوا ما يملكونه في عربة بعد أن طردوا من أرضهم حيث البطالة والشقاء، هذا الجو القاتم الذي تابعته الكاميرا بعذق وصور غاية في الحرفية والشاعرية، وسط طبيعة حافة وفقر مدقع. إنها الحياة في أحل صورها صدقا وقائمة. الرواية لها أغنت الفيلم وذلك يرجع إلى سيناريو جيد وإخراج مبدع. في فيلم «ذهب مع الريح» الذي يدوم ثلاث ساعات كاملة هو ملهمة للصراع والعواطف المتأججة.. والصورة القائمة لخلفات الحرب.. قصة الكاتبة، والتي كتبت عملاً أدبياً واحداً وفريداً في موضوعه، الكاتبة هي مارغريت ميتشل. ويكفي أن المثلة المغمورة التي قامت بدور البطولة، هي الأنجليزية.. «فيفيان لي»، والتي أصبحت نجمة، وقد حقق الفيلم أعلى الإيرادات. إنه العمل الذي يعد أبهر وأعظم مثال على تعامل السينما مع الأدب وخدمة الفن السردي لفن الصورة. ولكن العمل الذي شدني هو فيلم «لن تقرع الأجراس» عن رواية بنفس العنوان، للكاتب الأمريكي

أساساً لها وعوالمها قائمة وشاعرية غاية في النكوص نحو الذاتية، وعموماً نجد أن الرواية العربية أغنت، سواء في سوريا مثل روايات حنا مينة، أو في العراق مثل أعمال عبد الرحمان مجيد الربيعي، والذي حولت له رواية «القمصر والأسوار» للسينما. والظاهر وطار في «نوة» وفي المغرب وتونس وغيرها من البلاد العربية التي تتوفر على أعمال روائية جيدة. وأصبح لبعض شحوص الرواية العربية شعبية كبيرة مثل أحمد عبد الحواد وكمال في ثلاثية نحيب محفوظ الشهيرة (ما بين القصرين- قصر الشوق- السكرية)، وزهرة في «ميرامار»، وغيرها من الشخصيات الأدبية التي نالت كبير الشهرة، على شاشة السينما.

### نماذج من السينما العالمية

من «عناقيد الغضب، قصة جون شتاينبك مروراً بـ «ذهب مع الريح» قصة مارغريت ميتشل، إلى «لن تقرع الأجراس» وغير ذلك من الأعمال الأدبية العالمية التي أخرجت للسينما.. تعانقت وامتزجت النصوص الأدبية الجيدة والباهرة مع تقنيات الفيلم وجمالياته. وهذا نظراً للتجربة التي هي عليها السينما العالمية في نقل وتحويل النصوص الأدبية.. كتابة سيناريو، وفرق عمل ذات ثقافة ومهارة وتجربة عالية.. «كازابلانكا» من الأفلام الجيدة.. عن مسرحية لم تر النور، كتبها موراي برنت وجون أليسون 1937 تحت عنوان «الكل

التجربة لدى الثاني ، حيث استقر من مدة طويلة في الغرب ، ذلك أن السينما من قائم بذاته يحمل سماته وله آلية تخدم الفن الأول- الأدب ، أما بالنسبة للثاني- السينما - فإن نقص التجربة يجعل العلاقة بين الفنون صعبة وغير سوية ، جذب وتنافر والتقاء نادراً ما يحصل بالنسبة للعرب وحتى للعالم الثالث ككل .

### لغة السينما والأدب :

في النص الأدبي (رواية- قصة قصيرة- مسرحية نص حر) هناك مساحات واسعة للرؤية والتخييل والاعتدال... وهذه المساحات منها اللفوية والشعورية والضمنية في النص . كلها تخلق لغة العمل الأدبي العيب من بواج متعددة . الكلمات في النص الأدبي ورغم نثرتها تحمل الدلالة المعكونة والشعورية والتي تحتاج لقارئ كي تؤسس عالمها الأدبي وتكتسب مشروعيتها الأدبية . إنها الكلمة والدلالة والخيال والتحسيد للأسماء والأماكن والمساحات للشعورية كل ذلك يخلق العمل الأدبي ويعطيه جماليته المحددة . بينما في السينما تكون الصورة هي المؤثر البصري ، وإلى جانب الديكور والموسيقى وجميع الإكسسوارات وتحديد الإطار- الكادر- يكون كل ذلك لغة السينما المميزة . ورغم الاختلافات الكبيرة في تعريف لغة السينما فإن الإطار واللفظة والمؤثرات هي المكونة للإنطباع البصري... يقول ' بيتر وولن ' في كتابه ' العلامات والمعاني في السينما ' إنها لغة قائمة بذاتها ولها خصوصيتها .

الشهير 'أرنست هيمنفواي' وتعد هذه الرواية من أجود أعماله ، بعد رواية 'الشيخ والبحر' التي نال عليها جائزة نوبل للأدب سنة 1954 ، وقبلها نال بسببها جائزة الإبداع الأمريكية 'بولتيزر' ، وهي جائزة ذائعة الصيت في عالم الإبداع الأدبي الأمريكي ، ورواية 'لن تفرج الأجراس' ، هي من أطول روايات هيمنفواي.. وجاءت في شكل ملحمة تقريباً . أخرج العمل للسينما 'سام وود' في الفيلم نجد المخرج قد حافظ بدقة كبيرة على أهم الأحداث ، وجسد أفكار الكاتب التي جاءت في الرواية وهي مناصرة الحق أينما كان . والدفاع عن الحرية ، والإنسان الحر ونجد الفيلم قد نجح في تجسيم الأحداث في تصوير جيد وحرفية عالية . لكنه فشل فشلاً كبيراً في إظهار المشاعر الإنسانية ، مثل الحب ، الكره ، الاحتقار ، وذلك لأن المخرج كان أميناً إلى درجة الترجمة للعمل الأدبي ، والتي نوه بها نجيب محفوظ قائلاً : ' بأن المخرج ليس مترجماً للنص ، إنه فنان . ورغم ذلك فإن مناظر الطبيعة الإسبانية (شبه جزيرة إيبيريا) وذلك العنفوان الموحود في المظاهر الحسية الإنسانية . والعذاب البشري من جراء الحرب الأهلية- أفدّر أنواع الحروب . قد تجسد في الفيلم ، ويكفي هذا الفيلم ، أنه جسّد أهوال الحرب الإسبانية- الإسبانية (1938 - 1939 ) .. والاختلاف بين الفيلم العربي المقتبس عن نص أدبي ونظيره في الغرب هو

الشخصية. الأدب هو المتوج الإنساني الذي صمد أمام جميع الاختراعات، ونجد أهم اختراع وهو السينما قد التجأت إليه لإثراء مواضيعها وتعميقها كي تكتسب دلالات تبعدها عن السطحية التي تبرزها آلية الصورة. يقول نيتن «السينما هي أهم الفنون على الإطلاق» وهذا القصد، ليس من حيث القيمة الفنية، بل لأن السينما بفضل طبيعتها تؤثر تأثيراً طاعياً على المشاهد العادي والمثقف. أي أن السينما فن جماهيري عن جدارة وليس هناك من خوف على مستقبله بسببه الاختراعات الأخرى الأكثر دقة وراحة مثل التلفزة، الفيديو وغير ذلك من عظم الاختراعات، وإذا كانت السينما فناً بصرياً وسمعيّاً، لأنها تجمع بين الصورة والحركة والتأثيرات الأخرى فهي في عهدها تدين للأدب سواء كمعركة أو من خلال السيناريو. لأن السيناريو هو عمل أدبي من نوع خاص. ومستقبل الأدب هو في تفتحته على الفنون الأخرى، وسوف تبقى الحاجة كبيرة بين الأدب والسينما وليس هناك من إمكانية للتطور إلا إذا تمت الاستفادة المتبادلة بينهما.

### أهم المراجع

- أعداد من مجلة «الشائشان» الجزائرية.
- مجلة «العربي»، الكويتية. أعداد تهتم بالسينما
- مقالات متفرقة في الصحافة الوطنية.
- كتاب في نظرية الأدب د. شكري مريز الماضي
- روايات «الكركل» ابن تترج الأجراس.
- مجلة الجيل.

ومن ذلك يوجد الاختلاف الكبير بين جمالية الأدب وجمالية السينما، ولكن الإلتقاء هو في توصيل الأفكار، وإن كان بأسلوبين مختلفين، وخلق العلاقة هو بيد السينارست الذي يحول الأول للثاني، ليجعل الفيلم يخاطب المشاهد بأكثر من معنى، وذلك نظراً لأن الفيلم وسيلة إعلامية ثقافية ترفيحية تملك أكثر من أداة وتخاطب أكثر من حاسة من حواس المشاهد، وتبادل المنفعة بين الأدب والسينما قائمة، منفعة جمالية وفكرية إعلامية وثقافية.

### الآفاق

الحاجة للأدب من قديم الزمان كانت كبيرة لدى الإنسان، لأن الأدب عبارة عن تعبير إنساني لحواجز النفس، وتجسيد لرؤى الإنسان في الحياة، والكون... ينظر بعض أبصار النقد الاجتماعي للأدب على أنه إنتاج في محاولة لتأكيد أصوله ودلالاته الاجتماعية، أي أن الأدب بهذا المعنى لا يتم في فراغ وإنما لابد له من حقل اجتماعي. (الدكتور عزيز الماضي في كتابه «في نظرية الأدب»)، هنا نرى أن الأدب حاجة إنسانية واجتماعية من عهد اليونان، من «أسخيلوس» إلى «سان جوني بيرس» إلى «همنغواي». وكان قديماً يتمتع بتأثير كبير على الإنسان وفي الإنسان، حيث كان الشاعر هو الصحفي. وانحسر الأدب على النخبة عندما وجدت السينما والتلفزيون، وأصبح الكتاب لا يقرأ إلا الخاصة، ولكن بقي تأثيره عمودياً. إنه مؤثر نخبوي، مؤثر عميق في خلق الوعي وتكوين



## حوارات:

إميل حبيبي  
والطاهر وطار

## في حوار فكري

حوار في الأدب والسياسة  
أجراه الكاتب الفلسطيني  
الراحل إميل حبيبي مع  
الروائي الجزائري الطاهر  
وطار على هامش فعاليات  
معرض الكتاب الدولي  
في مدينة فرانكفورت  
سنة 1995 ، ونشر في العدد  
الخامس من مجلة "مشارف"  
الفلسطينية.

إميل حبيبي : الطاهر وطار ، أشهر  
الكتاب الجزائريين في بلادنا وفي شرقنا ،  
أصبح اسمه أسطورة ، مثلما كانت ثورة  
الجزائر ، ثورة المليون شهيد أسطورة ،  
التقى في أروقة معرض الكتاب الدولي  
في فرانكفورت ، أصحح معارض الكتاب  
على الإطلاق في عصرنا ، كما قيل لنا ،  
التقى على غير ميعاد ، وهذه هي  
الصدفة التي جاء فيها أنها خير من ألف  
ميعاد ، آخر مرة التقينا في القاهرة قبل  
أحوالي عشر سنوات ، وكانت المصائب التي  
حلت بعالمنا تعد بركانا حاملا تتصارع  
عوامله في باطن الأرض ، وقد يكون  
الطاهر وطار من القلائد الذين تباؤا  
لهذه العوامل الباطنية في روايته الشهيرة  
عن دوح بورة التحسّر الجزائري  
(اللاز) في مرأوصتك الرياح العاصفة  
في حد أدنى ؟ ما كتب وما كنا ريشة  
في مهب لريح مل أشجار لا تموت إلا  
والسنة عندما عن حالك من بعدنا ، إن  
وضعتك في الحشر ، وضعتك الشخصي ،  
يعيب مباشرة ، بفصل .

الطاهر وطار : شكرا أستاذنا الجليل  
وكاننا العظم إميل حبيبي ، معلم حيل  
والنحلة الثابتة الصامدة ، هي واقعا  
المعرض للرياح والروافع والعواصف في  
رواية اللاز التي بدأت التعكير بها عام  
1958 ، بعد أن بلغني قتل الماض  
الشيوعي الكبير ، عضو اللجنة المركزية  
للحزب الشيوعي الجزائري يومها ، (العيد  
العمرائي) رحمه الله ، من طرف قيادة  
الولاية الأولى لجبهة التحرير وجيش  
التحرير ، رحت أسأله عن الأسباب ، رحت  
أبحث ، رحت أعرض نفسي لوصعية  
الخلاص ، خلاص الرأي مع رفاقنا في جبهة  
التحرير ، اتضح لي أن هذا الذبح

كالنخلة يصنع في داخله المستقبل. ما يحدث في الجزائر يعود إلى طبيعة إنساننا الجزائري نفسه، الإنسان الجزائري بحكم موقعه على ساحل المتوسط، يستهلك حضارة ولا يصنع حضارة، يأتيه المينيقيون، يأتيه الميزطويون، يأتيه المسلمون، يأتيه الأتراك، يأتيه الإسبان، يأتيه الفرنسيون وعادة ما يأخذ فقط ما يحتاج مما أتاه ويتمرد على الباقي، كان البدو البربر يثورون أمام الهيرنطيين والرومان، بغزو بعض القرى الفلاحية التي بناها الذين ترومنا من الجزائريين ويحطمونها، وأيضا أيام الكنيسة الرومانية، كان هناك تمرد كبير من طرف الفلاحين الجزائريين الميامين، بقيادة القديس «مار دوك كلوس»، وهو جزائري نائر، وفي نفس الوقت الذي تمرد فيه «مار دوك كلوس» بقيادته الفلاحين البدو، كان القديس «سانت أوغستين»، وهو جزائري فعلم في قريتي النحو والصرف والبلافة، مع الرومنة، مدينا للشائر دونايتوس.

### إميل حبيبي، قريتك؟

**الطاهر وطار**، نعم قريتي «مادور»، اسمها في اللاتينية «مادوروفس»، وفيها نشأ أول رواثي في العالم «أبو ليوس»، صاحب «العمار الذهبي»، الذي تقول عنه المراجع إنه لو عاش الآن لكان جزائرياً. وهو في الواقع عاش في شخصي وشخص كاتب ياسين أيضا لأنه من هذه القرية «مادور»، وكان في نفس الوقت القديس أوغستين يدين القديس دونا، دائما في الجزائر مشرومون ورافضون لرومانفرنسون وراقضون للفرنسة.

**إميل حبيبي**، حتى في الطائفية في الدين؟ كانوا مسيحيين؟

هو إقصاء للفكر والرأي الآخر، للمعرفة السياسية في حركة التحرر الوطني الجزائرية، على عكس ما كان يحدث أيامها في فيتنام وفي كوبا وكما حدث في الصين. تهيأ لي أن حركة التحرر الوطني الجزائرية، التي تقودها نخبة ليست في مستوى ثقافي عال، ووطنية لا أقول متشعبة، ولكن وطنية تبيل إلى فتح جسور مع المستعمر الفرنسي، فكانت ليست نبوءة ولكن كانت حالة تسجيل لواقع موجود وحدث، وقلت إن من دبح زيدان من قفاء، زيدان بطل الرواية الذي يمثل العيد العمراسي، اسمه الشيخ وهذا الشيخ الآن هو الذي يدبح، مهما تدلّت بدلتها، بلحية أو بدون لحية. أريد أن أضيف شيئا، في عام 1978 كتبت صلا على هامش رواية اللاز، هو «لعن الموت في الزمن العرشي»، أصنفه في معركة بين الإسلاميين وبين طليعة يشاريين متطوعين لصالح الثورة الزمامية والإصلاح الزراعي، ويحدث الآن ما رأيته في أربعين سنة.

**إميل حبيبي**، أخي العزيز، إن ما يحدث في الجزائر يؤلنا أشد الألم، وربما انطباعاتنا غير واضحة، كنت أرغب أن تسامدنا من موقعك، من موقعك الإبداعي، ومن تجربتك على أن نفهم ولو بإيجاز ماذا يحدث. وهذه المناسبة إنهم يقولون عن رواية «المتشائل» أنها تنبأت بالانقراض، وأعتقد أننا نستطيع أن نجد في رواية اللاز جذور مسألة الجزائر الحالية.

**الطاهر وطار**، هذا صحيح، والكاتب كما تعلمون، يسجل درجة حرارة الأحداث قبل حصولها، لأنه يستوعبها من داخله، وليس من خلال أوراق ووثائق، يعيش

رجل دين أيضا هو الأمير عبد القادر، نصب نفسه بقدرة قادر أميراً، وحمل السلاح وكافح 17 سنة، ثم انتقل إلى الشرق وصار رجل تسامح، رجل حضارة، الشاهد أن الجزائري ليس له مرجعية، ليس كالمصري له امتداد خمسة آلاف سنة ملوك وفراعنة، ليس كالعربي مثلاً في الجزيرة العربية، يعرف نسبه من اليوم إلى جدهم والجدعان وشمسود، ليس كالسومريين، ليس كالفلسطينيين، ليس كالفنيقيين

**إميل حبيبي**، هذا الكلام سمعته، هذا التحليل سمعته في المغرب أيضاً

**الطاهر وطار**، لا تقول الجزائري تقول البربري في شمال إفريقيا

**إميل حبيبي**، إنه لا يوحد الأمة سوى الدين.

**الطاهر وطار**، هناك جوانب لينة وجوانب متكيفة، جوانب ناعمة، تونس هي جانبنا اللين المرن، هذا الذي يفتح بسهولة، ويدخله الناس بسهولة وينشئون حضارة، يدخله الفينيقيون، يدخله البيزنطيون، يدخله الأتراك، إلى غير ذلك باستمرار يقتحمونه بسهولة.

**إميل حبيبي**، تحدثت عن المغرب أنا.

**الطاهر وطار**، تأتي إلى المغرب، تأتي إلى جانبنا الآخر المكبل طوال التاريخ وهو المغرب، المغرب باستمرار فيه دولة قوية، دولة المرابطين، دولة الوجدانيين، باستمرار خاضعة لسلطان قوي. بينما في الجزائر يهرب التونسيون، يهرب المغاربة، يهربون للجزائر، وفي الحقيقة الجزائر، تونس، المغرب، قطر واحد وجنس واحد وعرق واحد وذهنية واحدة، ونستطيع القول أن جبال الجزائر هي الملجأ

**الطاهر وطار**، كانوا مسيحيين، نعم، كانوا مسيحيين، وكانوا يهوداً أيضاً، الكاهنة التي قاومت الإسلام يقال أنها كانت على الدين اليهودي، وكل ما يحدث في العالم يصل الجزائر بسرعة، يصل على ساحلها ويظل يتفاعل، للجزائري طبيعة خاصة نابغة من تضاريسه، تشبه طبيعة الكريتي في اليونان، لا يعرف الوسطية، يدخل طارق بن زياد

**إميل حبيبي**، على العكس مما يقال من المصريين.

**الطاهر وطار**، نعم، مثلاً يدخل طارق بن زياد إسبانيا، الأندلس يومها، ببساطة يحرق سفنه، ويقول لأصحابه، العدو أمامكم والبحر من ورائكم وهذا خط عسكري لكنه خطأ جزائري، عقبة بن نافع يدخل شمال إفريقيا، يهر بهما وتونس ثم المغرب يعود للجزائر، وما زال يهين الجزائري حتى يقتله وفي نفس الوقت يقيم له مزاراً، شبه معبد أو مسجد إلى الآن باسم عقبة بن نافع.

**إميل حبيبي**، أين يوجد هذا المسجد؟

**الطاهر وطار**، قرب سكرة في الجنوب الشرقي، ويقال بأن الهيزران أم هارون الرشيد كانت بربرية، ما إن شاهدت الخلاف بين ولديها حتى قتلت الآخر لصالح هارون الرشيد، بكل بروعة أعصاب. للجزائري ردود فعل عسر هضم، الحالة الحضارية، الفكرة، هذا الغزو باستمرار من الطرف الآخر، ليس له مرجع حضاري سوى الدين، عندما دخل المسلمون وجدوا كاهنة قادته حرياً طويلة صدهم، وعندما انهزمت أحرق كل الجبال، كل المزارع، أحرق الأرض. وعندما دخل الفرنسيون، لم يجدوا سوى

إميل حبيبي ، أصيبوا بالجنون؟

الطاهر وطار : نعم جنون ، نعيش حالة جنون ، حالة قتل عمياء ، حالة طروحات عمياء ، هناك شيء آخر ، هناك تمزق ثقافي في الجزائر ، نحن لم ننشأ في دولة جزائرية قديمة ، مثل الدولة المصرية أو الدولة التونسية أو الدولة المغربية ، أسسنا كـ شعب بعد كفاح مرير ، دولة ووطنا لأول مرة في التاريخ ، ووطنا كبيرا بحدوده العظيمة ، واستطعنا بإمكانيتنا أن نحافظ على وحدته حتي اليوم ، ولهذا لا فصل لحكومة أو لرعيم أو لجنرال على الشعب الجزائري ، لم يمنحه الاستقلال كسور قبيحة ، أو كما فعل الفدائي ، وكما يفعل صدام ، نحن أسسنا دولة لكل الشعب ، إلى درجة أصبحنا شعوبيين ، الدولة مدينة لنا ، وكل تصرف مهميل غير ديمقراطي ، كل تصرف قاسي ديكتاتوري كل احتقار للمواطن ، له رد فعل حرائق طبيعي ، هي الجزائر ، البلد الوحيد الذي تستطيع أن تشتم أي وزير أي رئيس في الشارع ، وأستطيع أن أصرح في أي جريدة ، بأن يسحب الشاذلي بن جديد ، وبعد ذلك بعام أعين مديرا عاما للإذاعة ، وعندما رفض نشر رواية اللاز في سورية ، بحكم أنها تمس الثورة الجزائرية ، وعندما رفضت في بيروت بحكم أنهم لن يجدوا سوقا لهذه الرواية ، طبعت في الجزائر ، طبعت الطبعة الأولى والثانية ثم طبعت مترجمة ، وكان رد فعل الحكومة على لسان الدكتور أحمد طالب فريبا وعجيبا ، إذ قال لدير النشر : ' والله ما كان من حقم أن تنشروا هذه الرواية ، لنقل أحرقوها اسحبوها من السوق ، أقتلوا صاحبها ، اسلخواه ، وسررت من هذا الموقف ، وقلت يخافون مني أيضا .

للمتمردين في المغرب العربي وشمال إفريقيا ، فلا غربة أن يستعمل أثناء الثورة التحريرية قادة حركة التحرر الوطني اسم ((الجهاد)) ولو نفاقا وتملقا للجماهير الشعبية ، التي لا يستطيعون تحنيدها بمرجعيات أخرى ، ولا غربة اليوم أن يأتي أناس يلتحقون ويرتدون ثيابا ويحفظون أحاديث وسورا قرآنية ويستولون على الناس ، ويقودون بهم رجاء غير مسره في روايتي الأخيرة الشمعة والدهاليز التي...

إميل حبيبي : الشمعة والدهاليز هذه لم تصلني بعد .

الطاهر وطار : هذه نشرت في أخبار الأدب ، وستنشر قريبا في دار الهلال ، ونشرناها في الجزائر ولم توزع بعد ، هذه الرواية تتحدث عن هذه الإشكاليات لدى الجزائري ، القول واصفا عقلية ، أن هذه في حبيبه باستمرار ، يمكن أن يهتجر نقودا ليكرمك ، ويمكن أن يستخرج سلاح ليقتلك ، لا يمكن أن يكون أي شيء آخر عدا هذين . ولا نستقرب عن هذا الغاض الذي يجري في الجزائر ، بالإضافة إلى عوامل خارجية أخرى ، منها عامل التداخل الثقافي ، حتي نتجنب القول المعهود الغزو الثقافي ، وأنا أستخدم عبارة التداخل الثقافي العالي ، بحكم تزايد المصرة ، بحكم تكاثر اتصال الناس ببعضهم بمختلف الوسائل ، منها التلفزة ، في كل بيت جزائري هوائي مقعر يمد بثلاثين قناة ، وهي كالألف المفتوحة ، تطلب من الله العليم أفلاما خليعة وصدورا عارية وأفغانا بيضاء هناك رد فعل طبيعي ، أعتقد أنه صحي . لو وجد قيادة وطنية واعية لاستيعابه ، لما تآدى الناس ولما أصيبوا بالجنون .

إميل حبيبي، لماذا يخافون منك؟

الطاهر وطار، لأنني شريك في الدولة الجزائرية، كل جزائري شارك في الثورة التحريرية، هذا ليس نقدا من الخارج، هذا نقد ذاتي، من حقّي أن أقول رأيي - هذا النقد - فأنا ساهمت في الثورة التحريرية قدر المستطاع، وانقطعت عن التعليم سنوات، وورثت أمراضا عديدة، منها قرحات مختلفة، ورأسي مرفوعة، وهم يعرفون ذلك، وهذا حال كل الجزائريين. الشرخ الكبير في المجتمع الجزائري هو اللغة الفرنسية، هو نمط حياة أقلية تتلاشى وتتقلص، وبقي منها الباقون أحياء فقط، يتشبثون بمواقع إدارية، يتشبثون بمواقع في الجامعات، يتصور لهم خيوط متينة مع المؤسسة الفرنكوفونية الفرنسية مثلما للثعلبيين الفرنسيين، مثلث نكديين الفرنسيين، مثلما للسعاليين 'مفرنسين'، مرتبطين تمام الارتباط بالمؤسسة الفرنسية الفرانكوفونية، وصاروا يتوهمون مثلما كان الأقدام السود في السينتات يتوهمون أن الجزائر عدة شعوب، من جملة هذه الشعوب الشعب الفرنسي، كما تذكرون أستاذ حبيبي، عندما كنا في مركز العالم العربي، أعد أحدهم والذي يتباكون عليه اليوم (الطاهر جعوط)، أعد كتابا عن القصة الجزائرية والثورة التحريرية، فأورد كل من كتب باللغة الفرنسية، وأقصى كل ما كتب بالعربية، حتى وإن كان مترجما إلى الفرنسية ليؤكد بعد ثلاثين سنة (لم تكونوا حاضرين في هذه الندوة، هذه الندوة كانت خاصة بالذكرى الثلاثين لاستقلال الجزائر عام 1993) قلت، أقصى كل ما كتب بالعربية، وشرت وثار

معني الدكتور جمال الدين بن شيع، والرحوم «جان ديوجو» الناقد المتخصص بالأدب المغربي، فاعتذر امتذارا أفتح من ذنب، وقال والله لم يكن لدينا وقت للترجمة (بينما هناك نصوص أصلا مترجمة)، هنا يريدون أن يؤكدوا أن في الجزائر شعبا مفرنسيا وأن في الجزائر فرنسا لا تزال موجودة، وأن هذه القضية قضية العروبة والتعريب، قضية ثانوية جدا وهامشية، وأن هناك قضية أهم منها هي القضية البربرية، هؤلاء الناس أضافوا زيتا على نار الصراع الحضاري والعالمي، وأرتبطوا بالسلطة إرتباطا بشعا، أذكر أن المرحوم مالك حداد رحمه الله، الوحيد الذي أرسل برقية ليلة انقلاب 1965، انقلاب الهواري بومدين على بن بلة، وأبد العملية، كيف يصح لشاعر وروائي وفناني أن يبارك الديابات تحاصر المجتمع المدني، العصر رجلا أعزل، رغم أنني لا أتمتع مع س بلة كثيرا، وكانوا باستمرار، هؤلاء الفرنسيون، رؤساء التحرير ومديري الجرائد، وهم مديرو المؤسسات الإعلامية، الإذاعة والتلفزيون، مدير التلفزة مفرنس، ومدير الإذاعة مفرنس أيضا، وكانت مديرية الثقافة في وزارة الإعلام قبل إنشاء وزارة الثقافة، دائما مفرسة ابتداء من مالك حداد إلى الصديق إلى غير ذلك أكثر من هذا يعين أبو بكر بالقائد والذي قتل أخيرا، على رأس وزارة الثقافة، وهو مفرنس وتعليمه ثانوي فقط، وليس أدبيا أو كاتبيا، زوجته فرنسية نورماندية، يعني جرح كبير يحدث في الشخصية الجزائرية بعد ثلاثين سنة من الاستقلال يتعنون بالديمقراطية، بالانعتاح الاقتصادي بالتعددية إلى غير

في العديد من الأمثال التي توارثناها، ومنها أن المرء لا يستطيع أن يحمل بطيختين في يد واحدة. وأنا كدت أن أحطم البطيختين، بطيخة الانحياز اليساري الحزبي وبطيخة الصدق الأدبي، الصدق صدق الطبيعة نفسها، ولكنني بعد هذا العمر الطويل عاجز عن الترفع عن وعشاء السياسة، تلك مسألة أخرى، وأجد تجرنتك أيها الزميل العزيز تشبه تجرنتي، فما هي مسألتك في هذا المضمار، ماهي قضيتك، أنا شخصيا لم أستطع أن أتجلى عن العمل السياسي، ولكنني واثق بأننا لا يمكن أن نحصل البطيختين في يد واحدة، ماهي تحريتك؟

الطاهر وطار، مثلما قلت، تكاد تكون تجرنتكم بنفس المصار، أنا لست في أي حزب الآن.

إميل حبيبي، ولا أنا.

الطاهر وطار، ولا أشتغل في السياسة إلا إذا شئت عن موضوع، أعطي رأيي، وعندما أحلن إلى طاولة الكتابة أصالح عادة المواضيع السياسية، لأنه صار لي شبه انحراف مهني، فمذ فتحت عيني وأنا في خضم السياسة، حتى وإن أغلقت أذني بالرصاص، فبأمارس السياسة، المشكلة منذ بدأت العمل، هو البحث عن البراءة عن النزاهة، عن الصدق، وكثيرا ما يختلط لدي العمل الإبداعي بحياتي اليومية، حتى مع زوجتي، حتى مع ابنتي، زوجتي لا تحمل أصلا مكياج، معناه أنا أقول لها أنا أريد أن أرى وجهك باستمرار بدون مساحيق، وكذلك ابنتي أصبح عمرها 18 سنة، تعلمت ألا تضع المساحيق على وجهها، ربما نحن قديسون

ذلك، يضالبون بالانتخابات، تجري الانتخابات، يشرف عليها أحزاب، بعد ذلك يشكلون منهم، رؤساء ومدراء عامين للشركات الوطنية، بعض الضباط المتقاعدين، بعض الكتاب الأساتذة في الجامعة، يشكلون لجنة حماية الجمهورية، هذه الجمهورية التي لم نر وجهها منذ انقلاب الهواري بومدين 1965.

كان باستمرار مجموعة في الخفاء تعين القائد والمسؤول، لم نعرف أبدا جمهورية بالمعنى الحقيقي، وأقاموا صحة ولم يقدرنا حق الاختلاف بين النخبة الحاكمة وبين الجماهير الشعبية، لم يقدرنا الاختلاف بين النخبة المثقفة وبين الجماهير الشعبية، لا يعرفون أن السوء الحاكمة في نظر المجتمع هي الوجه الآخر للاستعمار، لأنها لم تحل مشاكل المجتمع، وصارت لها تصريفات شاذة وفريضة من رشوة ومن استيلاء على الأرزاق، ومن محسوبيات إلى غير ذلك، وهي الوجه الآخر للاستعمار، الذي يستخدم لغة الاستعمار، وينظر إلى النخبة حتى وإن كانت في المعارضة بما فيها الطاهر وطار، وإن كانت في السجون على أنها الوجه الآخر للسلطة، إذا لم تكن اليوم في الحكم فمستكون غدا، وتعلمون في عالمنا العربي، في بعض البلدان، كثير من المثقفين قليل من العسكري، وفي بعض البلدان قليل من المثقفين كثير من العسكري، ولا نستطيع أن نذكر أمثلة كثيرة، ولا حكم بدون مسكر ولا معارضة بدون عسكر، هم كهذا الآن ينفي معالجته بموضوعية، وهذا موضوع آخر.

إميل حبيبي، أستاذ، تجرنتي المأسوية الشخصية، علمتني أن أجدادنا صدقوا

جدد، حتى لا أقول أنبياء احتراماً لمشاعر المؤمنين.

**إميل حبيبي** : يقال عن أدبك أنك أصبحت تميل إلى الغموض والفتازيا، فهل حالك حال ذلك الذي في قمة ماء، وهل ينطق من في فيه ماء، وهل كتب علينا في بلادنا، كل بلادنا أن نموت شهداء، أم يحق لنا أن ننتهج طريق كليلة ودمنة، حتى في هذا الزمان المتقدم، هل فهمتني؟؟ أنا أتساءل؟؟

**الطاهر وطار** : واقعنا أقوى من الكلمات تماماً أقوى من الأدب، يفرض علينا حالات من الصرع قد تكون طويلة، وقد تكون قصيرة، ولكن بالنسبة لي منذ رواية الزلزال أستعمل ثلاث مدارس، أستعمل المدرسة الواقعية، وأستعمل التجريب، وأستعمل شيئاً من التراث، **حبيب** من ألف ليلة وليلة، من كليلة ودمنة، ساطيرنا، قالت لي أكاديمية زوسية، سوفياتية سابقاً، إنكم في العالم الثالث (ذكرت لي إسمكم وأسماء أخرى)، أضفتم للواقعية الاشتراكية واقعية جديدة، واقعية مثلاً ليس بطلها إيجابياً مثلما عندنا، بطلها جماعة أحياناً، أحياناً بطلها مدينة وليس شخصاً. لنا ظروفنا لكن أعتقد أنه لا بد من الشهادة، لا بد، لا نطلب من جميع الناس أن يستشهدوا، ولكن لا بد من الرضا، أما أؤمر أن لكل أمة في كل عصر ينبغي أن يكون لها مسيحها، الأديب المصلوب وإلا فآخيل القادمة بعدنا لن تجد قدوة، حتى في رواية اللز لم أتج الفرصة لزيدان ليهرب، بل دفعته للشهادة كمثقف من دراية وسبق إصرار.

**إميل حبيبي** : هذا الأمر طبيعي، منذ ذلك الوقت، منذ قرأت اللز، أتساءل هل يحدث؟، هل على الرائد إذا سمح له أن يتراجع وأن يحرج من الأزمة التي يعيش فيها، هل عليه ألا يخرج هل عليه أن يستشهد مثلما فعلت بزيدان؟، مثلما أشعر ربما أشعر أنك تفعل بنفسك؟

**الطاهر وطار** : أفعل بنفسي هذا وأقبل على الشهادة، من جميع الأطراف، لأن التاريخ لن يسير إلا بهذه الشهادات، حتى وإن تحولت إلى حكايات للأطفال، ولكن في لحظات معينة تحتاج فيها الشعوب إلى شمعات في دهاليزها، هذه الشمعات تكون أبطالاً تكون أدياء وكتائب، والحلاح عندما مات كان يعرف أنه سيموت، وغاليلو مات ليؤكد أن الأرض مستديرة، وكان يعلم أنه سيموت.

**إميل حبيبي** : غاليلو لم يموت، لم يموت، غاليلو تراجع.

**الطاهر وطار** : غاليلو تراجع؟؟

**إميل حبيبي** : نعم غا ليلو تراجع، الذي لم يتراجع هو تلميذ غا ليلو.

**الطاهر وطار** : هذه المعلومة جديدة بالنسبة لي. ولكن المشهور غا ليلو، وليكن تلميذه.

**إميل حبيبي** : هذه من القضايا التي أثارتنني، إن رجال الفكر يصرون أن جاليلو لم يتراجع، بينما هو تراجع، الآخر سأذكر اسمه، هو الذي لم يتراجع، غاليلو تراجع تراجع تكتيكي، من أجل أن يستمر في عمله العلمي الإبداعي، وهذه القضية، وفي يوم من الأيام كتبت رواية لكع بن لكع، انتقدت لويس عوض لأنه قيل دفاعاً عنه أنه يساير حتى

هذا الوقت، والأوقات المتغيرة، رؤية الصراع الطبقي أم إبراز المشترك، أنا شخصيا عندما كتبت المشائل، سألوني إلى أي طبقة تنتمي شخصية سعيد أبي النص، في البداية أصبت بالهبل، لكني فيما بعد فهمت أنني عفويا أتحدث عما هو مشترك، المشترك هو الاتكالية، البحث عن الخلاص عبر العزوبة إلى أخرى، سعيد أبي النص يمثل المشترك في مجتمعي، وليس في مجتمعي فقط بل كل المجتمعات المقهورة. أنا أسألك، أوجه إليك هذا السؤال، وأنا ربما يجب ألا أستبق جوابك أنت أيضا، وعلى الرغم منكم أنت أيضا، تبحث عن المشترك، ما يوجد المجتمع وليس ما يمزقه.

**الطاهر وطار**، أعتقد أن هذا تخصص في المهنة، هو تحب العمل الذي يتوجب على الماضل العربي، في خلية أو نقابة، للتفرغ والنظر إلى القضية بمجملها، من جميع جوانبها، ومن جميع مساهماتها، وهذا تخلص سليم وصحيح، توجه نحو الالتزام الحقيقي وليس الالتزام مثلما كان، تعليق قواعد الواقعية الاشتراكية التي هي والعية الأدب وشعبية الأدب وحزبية الأدب وطبقية الأدب، هذا السمو بالنضال أختصاصي، وربما أرتكينا هفوات في صبايا، بأن نصينا أنفسنا مكان الزعماء الحزبيين، بينما نحن نختلف معهم كل يوم، نختلف معهم في حالات الصدق، مسارنا واضح، بينما مسارهم يتغير كل يوم حسب المعطيات السياسية وحسب التكتيكات. بالنسبة لي هناك ثوابت وهناك متغيرات، من جملة هذه الثوابت العامل، لا أقول الطبقة العاملة، العامل الذي في مجموعه يشكل عمالاً عديدين، هذه المصلحة ثابتة تتمثل في ظروف

يستمر في إعطائنا أدبا جديدا. أنا الآن مع لويس عوض. لماذا يجب أن نموت شهيداً ولا يكون أماننا غير هذا الطريق، أنا لا أقول أن نتخلى عن الصدق في مشاعرنا وفي مبادئنا، لا أقول هذا ولكن أقول، إنه يحق لنا أن نصمت أحيانا، حتى نستمر في إبداءنا.

**الطاهر وطار**، أنا معكم في هذا الطرح، الشهادة لا تعني الحمالة أو الهوج، آخر حل يتوصل له الإنسان يتوصل له المبدع، بعد رحلة متعددة التشعبات متعددة الطرق، وأنا الآن أدمو المثقفين الأدباء الكتاب ونعسي إلى عملية إعادة تجديد، إعادة التكوين وإعادة تصحيح المعلومات، تصحيح المفاهيم تجاه العصر، أقنع نفسي أن حذار برلين سقط فعلا، أقنع نفسي بأن عمار موجود فعلا في الأرض المحتلة، في الضفة الغربية وفي غزة، أقنع نفسي بأن الثورة صارت تسمى إرهابا، حتى أن القائد الذي كان يزعم بأنه صاحب المثابة الثورية، وهو القذافي، أقنع باستعمال عبارة الإرهاب عن نفسه، لأن هناك متغيرات، وهناك صعوبة ينبغي أن تلام المبدع، ينبغي أن تكون عبادة مفتوحة باستمرار، الشيء الوحيد الذي لا يجب أن نتخلى عنه، هو الانجذاب التلقائي نحو الصدق.

**إميل حبيبي**، أوافق معك كل الموافقة. أنت أيضا حطمت المساطر التي يحملها النقاد التقليديون، كما أفهم من أعمالك، أصبح الآن لديك منطلقا نحو الجماعة، المجتمع، وأصبح المجتمع حصيلة ما لا يعد ولا يحصى من هذه الأنا إذا صح التعبير، إنه طريقنا لتوكيد المشترك في المجتمع، بعد أن كنا لانرى إلا الاختلاف الطبقي منه، فما هو واجب المبدع باعتقادك في



منطقة يجري فيها صراع، حيث كل شيء حقيقي، ليس فقط صراع اقتصادي سياسي ثقافي، وليس حالة تجريبية، مثل بعض البلدان، مثلما عندكم حيث للصراع مذاق آخر وطعم آخر وشكل آخر.

إميل حبيبي، أستاذي هل من الممكن بكلمات موجزة، أن تستعرض لقرائنا في الشرق أعمالك الأدبية، واحدة وراء الأخرى، هل من الممكن؟ أحملك أكثر مما أستحق أنا أن أحملك.

**الطاهر طار:** هناك مسرحيتان نشرتا في مجلة الفكر التونسية بعنوان 'على الضفة الأخرى' و'الهارب'. ثم مجموعة قصصية نشرت في تونس 1961 هي 'دخان من قلبي'. ثم هناك توقفت حوالي أربع سنوات بعد الاستقلال، استجابة لما حدث، وللوضعية الجديدة.

بعدها كتبت مجموعة 'الطعنات'، ثم أنهيت 'اللائح'، وعلى هامشها كتبت 'رمانه'، وهي رواية قصيرة، ومجموعة قصصية قصيرة 'الشهداء' يعودون هذا الأسبوع، ثم عام 1987 كتبت رواية 'الزلازل' بعدها 'الحوات والقصر' بعدها 'سنة رواية' 'عمرس بفل'، ثم رواية 'العشق والموت'، في الزمن الحراشي - بعد موت بومدين توقفت قليلا أيضا، أستيهايا لما حدث، ثم كتبت رواية 'تخربة في العشق' بعدها بستين كتبت رواية 'الشمعة والداهليز'، وكتبت أعتقد أن تجربة العشق والموت في الزمن الحراشي إنتهت، ولكن الأحداث التي تلت ذلك، أجبرتني على العودة فكانت 'الشمعة والداهليز'. لدي كتابات ومقامات لم أنشرها، ولن أنشرها، باعتبار أنني لا أنشر إلا الإبداع فقط.

صلى أحسن وظروف معاش أحسن، هذا ثابت أعتقد أن هذه هي الماركسية الحقيقية، وأعتقد أن لينين لو يعود الآن يتخذ نفس الموقف باعتباره ماحد، لا يمكن التحدث من الطبقة في ليبيا، لا يمكن التحدث عن الطبقة في الكويت، حتى في أوروبا الآن لا يمكن التحدث عنها، لأنه اختلط العامل بالعامل بالمساهم، هناك معطيات جديدة، أنا وضعت نفسي في هذه الرواية في ساحة أول مسلي في الجزائر العاصمة، حيث يتظاهر ما يزيد عن 120 ألف شاب يحملون المصاحف، ويهتفون 'عليها نحيا وعليها نموت، لا إله إلا الله، عليها نحيا وعليها نموت، تساءلت لو أن لينين يقف موقعي هذا ماذا سيكون موقفه؟ أو على الأقل ماذا سيقول، قلت سيقول 'ماذا سيفعل المستغلون وماذا سيرجون؟ لا يمكن للينين أن يتخذ موقفا حازما هو إنقضاء والرفض، قلت لو كان ساركس ماذا يقول، سيقول أن البرجوازية عجزت من تحقيق ما وعدت به الناس وارتكبت أخطاء، ويروح يحلل ويبسّح عن الأخطاء. هنا كساديب أتجاوز الحالة متمسكا بشايتي، أذهب إليه من كل مسامه، في رواية الزلازل حملت الشيخ بو لرواح، وهو رجل إقطاعي رجل متدين تدنينا كادبا طوال الرواية، وكتب صادقا أمينا معه، وعكست كل ما يعكر فيه يصدق، حتى أن بعض الناس اتهمني بأنني تفاعلت وتعاطفت معه، وفي الحقيقة لا، أنا كنت أعلم أنه موجود في الحياة، وأنه ينبغي علي أن أعكس رأيه ونظريته، ليس سخرية، ولكن من أجل إحداث التفاعل في المجتمع، ربما عامل الموقع بيني وبينكم، كسوتي أفع في

وصلنا الآن إلى إصدار عشرة أعداد من نشرتنا التي أسميناها «التبيين»، وخمسة أعداد من مجلة القصيدة، وهي مجلة خاصة بالشعر المغربي الحديث، وأنشأنا دار نشر لها قاعدة مادية، تتمثل في مطبعة كاملة، وقاعة للمحاضرات نعلم فيها الموسيقى أيضا، وواحدة للكمبيوتر، وننجز في السنة من 30 إلى 40 ندوة وأمسية شعرية ولو أننا في السنة الأخيرة 95/94 وموسمنا يبدأ من شهر 9، إلى آخر شهر 6، عانينا غياب الجمهور، والناس يخافون من التجمع في مكان واحد خوفا من انفجار العربات ولكن الجاحظية في مأمن، لم نهدد من أي طرف لحد الآن، هناك محاولة من قبل السلطات لتدجيننا، ولكننا كنا صارمين وصامدين، مما أدى لوزارة الثقافة إلى سحب اسم الجاحظية من قائمة الجمعيات الثقافية من دعم الأمة ودعم الدولة وأقول للمغربيين إن الجاحظية في مدينتهم كمدينة الجزائر - وهي مدينة عمالية تقريبا مدينة مياه ككل المدن الواو - أقول لهم هذه عريضة، هذه قبعاتكم الأخيرة، وأقول لأصحابي المرئيين هذا خندقكم الأخير، إما أن تكونوا في الجاحظية، وإما أن تكوبوا في باريس في فرنسا، لأنه لا مجال لهم خارج هذا المنبر. هناك إشكاليات نعالجها، تعود الناس في البلدان التي عرفت الحزب الواحد، على مد اليد والتسول فقط، كل الناس يريدون الأخذ ولا يعطون، هذه عادة سيئة ونريد كسرها، ومع ذلك للجاحظية مكانة طيبة في المجتمع الجزائري، ولها امتداد عالمي، شاركنا في مسرحية تجريبية في مهرجان القاهرة التجريبي، ودفعنا نحن التذاكر من

إميل حبيبي، لدرجة ثقافية باسم الجاحظية، لماذا هذا الاسم؟

الطاهر وطار، نعم، هذه الجمعية أنشأتها مع المرحوم يوسف سبتي الذي كان أميناً عاماً لها، والذي اغتيل على أيدي لا يعرف هويته، أنشأناها حالة وسطية بين المتشبعين الفرنسيين، والمتشبعين العرب، بما فيهم الإسلاميين، قلنا أن الجرائر مقلدة على حالة غياب العقل، حالة اللاعقل، وعلينا نحن كعقلانيين أن نظل يقظين، بحسنا عن أسماء جزائرية لكي نسمي جمعيتنا، وللأسف لم نجد في تاريخنا الحديث اسماً يرتفع للمستوى الإنساني الكامل وقيم الأدب والعقل معا، وكان لابد لنا من مرجعية تؤكد هويتنا وإمتدادنا في التاريخ، نحن في الجزائر مهما كان لدينا بعض الأعراف، خمسة عشر قرناً ونحن نتعامل في هذه اللغة وفي هذا الزمان، وسواء كنا نصلي أم لا نصلي فتحن في مجتمع إسلامي، اسمياً جمعيتنا الجاحظية، الفرنسيون يسمونها الجاهدية، ويطنوننا إرهابيين إسلاميين، في الأول انضم إلينا الكثير من المثقفين اليساريين ومغربيين، ثم فجأة بصرمة هرب اليساريون والفرنسون، لأننا تشبهاً بالا تكون الجمعية تابعة لأي حزب وتكون جمعية فوق الأحزاب وأن نخلص الثقافة من الهيمنة السياسية نلتقي بالتسامح ونسمع بعضنا ولا نسال بعضنا من أي حزب، والناس تعودوا على تسييس كل شيء، تسييس الحياة، الموت، تسييس الرواية، وصمدنا سنوات، قتل المرحوم يوسف سبتي ورثيناه بكلمات دقيقة جداً، رأينا فيها ألا تستخدمها السلطة كسلاح، كقميص عثمان، وأصابع نائلة.

شريحة أو فئة مثل الزيت، لا تختلط بالماء إلا عند خضها.

**إميل حبيبي**، كنت نصيراً حقيقياً للشعب الفلسطيني، في حقبة بتقرير مصيره بنفسه وبحسب قدراته، فما رأيك بالنهج الصعب والمسؤول الذي تنهجه القيادة الفلسطينية، بارتضاها العودة إلى بلادها من باب المسيرة السلمية الحالية، حتى ولو كان أضيق من ثقب الإبرة وهو كذلك، مارأيك؟

**الطاهر طار**، أنا عبرت من رأيي في تصريحات عديدة، وفي جلسات، وكنت تبتأت في روايتي - تجربة في المشق - وقد لامني على ذلك بعض الناس، بأن أبو عمار سيكون في يوم من الأيام ليس رئيساً وليس ملكاً وليس إمبراطوراً وليس أميراً ولكنه حاكم، والغريب أن ما حدث كما لو أنه صمعات من كتابي، قلت ستحرر فلسطين بقدرة قادر، وسيطلب من الذين في الخارج أن يعودوا بدون سلاح. ولقد كيف نعتني أبو عمار في حالة الاعتبار العادي، أما أكبرت هذه، واعتبرتها شهادة جديدة، وهي عملية تواضع كبير من طرف زعيم محترم، لا أحب شكله الخارجي، لا أحب لباسه، خاصة النياشين التي يعلقها على صدره، ولكن أحب فيه الرمز الفلسطيني، أحب فيه حبه لفلسطين، هذا الرجل تواضع لحد أن يصبح قائد مربة في مسالك ورة، يجلس مع خصمه الأزلي، ساعات وساعات والله يعلم بما يسمع من كلام داخل الجلسات، ليقتول لنفسه وللفلسطينيين، إن موضوعي في غزة أفضل من موضوعي في تونس أو بيروت، إن الإمكانات التي كانت بعيدة ألف كيلو متر صارت بين أيديهم، أكبرت فيه هذا

جيوينا، وفرقتنا ذهبت على نفقتها نفقة المثليين ومدير المراقبة، وشاركنا في باريس في معرض الكتب والجلات أيضاً، الأخت عضو المكتب التي مثلتنا مع شاعر محترم هو عمار مرياش، دفعنا ثمن التذكرة من جيبيهما تطوعاً.

**إميل حبيبي**، من هي؟

**الطاهر طار**، غنية سيد عثمان، طالبة ماجستير وشاعرة، تحسن العربية وتتكلم البربرية، نشيطة وجميلة أيضاً.

**إميل حبيبي**، أمام هذا الحديث من الجاحظية يوصلني إلى سؤال 'هل من تأثير للكلمة، هل من تأثير للمبدع؟ أو نحن كنا وسبقتي هامشيين بالنسبة إلى السياسة؟

**الطاهر طار**، التأثير يبدأ من اقتراب المبدع من الناس، يخلق علاقة جديدة في الحزالي على الأخص، لأنه عادة يتطور الناس أن المبدع يعيش في برجه العاجي قريباً من الضباط قريباً من شركات العطوط الجوية، أنا مثلاً كسمرت هذا وأصبحت كلما دخلت مكاناً أو مشيت في الشارع، الناس تقول عمي الطاهر، حتى العجائز يقولون عمي الطاهر، أحياناً أدخل محل تاجر لأشتري شيئاً ما فيهديتي شيئاً من عنده وهو يردد 'الشيخ الشيخ'. الناس أحسو أن المبدع في هذا الطرف العسير هو جزء منهم قريب فهو معرض لمس المصير، تؤثر في الأبطال الذين نعلمهم وغربنا كثيراً من عاداتهم وسلوكياتهم، لم يصل إلى الجمهور العريض، ما يزال الحديث مولود بين الشعراء، بين الروائيين، بين المتقنين، وأعتقد أن هذه أزمنا في العالم النامي، وخاصة في عالمنا العربي، أو أننا

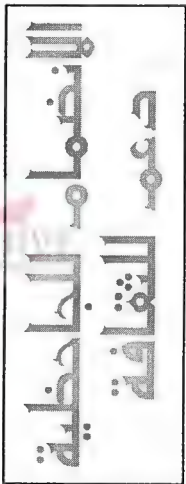
وواقعيتها، فهمه للأنظمة العربية وللمتغيرات الجديدة في العالم، اقتناعه أن الثنائية انتهت، وأن القطبية انتهت، وأن العالم أصبح قطبا واحداً هو الولايات المتحدة الأمريكية، اقتنعت أن هناك مادة جديدة أضيفت لمادة كيميائية، تؤدي إلى تفاعل جديد، يعطي نتائج مهما كان الحال هي أفضل مما كان عليه الحال، حتى فكرت أن أكتب في صحيفة ما، أحبي فيها هذا الرجل الذي لا أحب نيأشينه.

إميل حبيبي: نحن سكون سعداء لو استطعت أن توجه هذه الكلمة عبر مجلتنا الجديدة ومشارف، لدينا مجلة لأول مرة تصدرها، فلسطينيون من الداخل ومن إسرائيل، وفلسطينيون عائدون. هذا نعتسه.

الظاهر وطار: التفاعلات الكيميائية

إميل حبيبي: نعم، أستاذنا، حبيبنا، هل ننتظر منك عملاً أدبياً في المدى القريب؟

الظاهر وطار: جمعت مادة لجموعة قصصية، وأنا دائماً لا أكتب رواية جديدة حتى يخرج العمل السابق للناس، لكي أرتاح منه، وفكرت أيضاً بكتابة مذكرات عن تجربتي كمدير عام للإذاعة 18 شهراً، لأعالج المشكلة الجزائرية، وجزء من الواقع الحالي. الكتابة حالة صرع عندما تأتي تأتي ...



إبراهيم ستدي

- العقل والحرية عند المعتزلة ص 100

حسن حنفي

- الفكر العربي ، اصر ، الجذور  
والثمار

ص 106

بن دزيدي

- الصراع الاجتماعي ، التفكيك  
 وإعادة التشكيل . ص 123

مجالات وصلتنا : ص 126

قضايا

فكرية

إن بروز العقل كإشكالية معرفية ومرجعية في قضايا العقيدة قد ارتبط بظهور علم الكلام وبالذات بمدرسة المعتزلة. وقد تبلور العقل المعتزلي في مرحلة اكتمل فيها الإسلام كحركة توسع جغرافي واستقر كمجتمع متعدد الديانات ، وكدولة انعكس فيها الصراع السياسي في شكل إيديولوجيات دينية تدعي كل واحدة منها امتلاك الحقيقة الربانية. والنظر إلى حركة المعتزلة في سياقها التاريخي يجعلنا نكتشفها كحركة تقدمية ساهمت بقرصن وافر في النمو الحضاري للإسلام، فأتجاهها العقلاني جعل منها تيارا ذا نزعة إنسانية تجلت في تعاملها الإيجابي مع الفكر البشري لا سيما مع الفلسفة اليونانية. وقد شغلت حركة الترجمة منذ أيام المنصور (ت 775م صديق عمرو بن عبيد المعتزلي (80هـ/144هـ) ، لتبلغ ذروتها في عهد المأمون (188هـ/218هـ) لما أصبح الاعتراف بالذهب الرسمي للدولة. وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الاتجاه العقلي عند المعتزلة قد شكل الأرضية التي نمت بتطور الفلسفة الإسلامية بالمعنى الدقيق فيما بعد في القرن الثالث الهجري ، فالمعتزلة بهذا المعنى هم أسلاف الفلاسفة في العالم الإسلامي ورواد النزعة الإنسانية التي سوف تبلغ ذروتها مع الفلاسفة أمثال الكندي وابن رشد، دون أن يترتب عن ذلك

إبراهيم سعيدي

## العقل والحرية عند المعتزلة:

العظمة والبؤس

قطيعة مع الدين ، سواء عند الكلاميين أو عند الفلاسفة

ويبدو الاتجاه نحو البحث العلمي امتدادا طبيعيا للعقلانية إذا ما نظرنا إلى الاهتمامات ذات الطابع التجريبي التي نجدها مثلا عند إبراهيم النظام أحد أقطاب المعتزلة في مجال علوم الطبيعة، إلى جانب ما أورده الجاحظ في كتاب «الحيوان» عن تجارب وملاحظات واستقرارات في العلوم تتصل بدراسة الفلك والحيوانات خاصة ، كان يقوم بها أعلام المعتزلة. أصب إلى ذلك أن المعتزلة كانوا أدباء وشعراء ورواة ونقادا ورهنا، مما جعل منهم أبرز طبقة مثقفة عرفها الإسلام . بذلك نجد العصر الذي شهد ازدهار حركتهم ، زمن المأمون والمعتصم والواثق ، الخلفاء الذين سادوا بمذاهبهم ، هو في آن واحد العصر الذهبي للحضارة الإسلامية ، فالسرعة العقلانية قد رافقت الأطوار التي كان فيها المجتمع الإسلامي في حالة تقدم وقوة ، بينما أطوار الإنكماش والتراجع كانت تفرز الفكر المحافظ، فكر الانغلاق والجبر والتصوف كما في عصر الغزالي. لذا ليس غريبا أن نجد الاستفاقة الفكرية التي شهدتها العالم الإسلامي في القرن التاسع عشر ، كما تجلى عند رعماء الإصلاح أمثال أحمد خان ، ومحمد إقبال ، وجمال الدين الأفغاني ، ومحمد عبده ، تقوم على برنامج يتمحور حول إعادة الاعتبار للعقل وتأكيد الطابع العقلاني للدين

والاستفادة من تجارب الإنسانية. فتأكيد المعتزلة على أهمية العقل بتطبيقاته المختلفة وبما يستلزمه من تفتح على الإنسانية ، لما في ذلك من إثراء للذات ، يبقى برنامجا جديرا بأن يكون مدخلا إلى العداثة في المجتمعات الإسلامية المعاصرة.

وإشكالية العقل والنقل التي تعد محورا رئيسيا في فكر المعتزلة تحيل في وجه من أوجهها إلى إشكالية الدين والدنيا. وقد حاول المعتزلة إيجاد حل لها بتأسيس الدين على العقل، أي جعل العقل حكما ومرجعا في أمور الدين والعقيدة ، وهم بذلك يرفضون الاتجاه الذي يؤسس سلطة الدين على النص والنقل لا فيسر والحقيقة أن ههنا نضع إصبعنا على جوهر اختلاف بينهم وبين أهل السنة والجماعة ، ومن المعلوم أن المشكل لا يزال مطروحا إلى اليوم كما يدل على ذلك استمرار الصراع في المجتمعات الإسلامية حول مسألة الشرعية وما يتصل بها ، في جدل حول العداثة والأصالة وغيرها من الصيغ المقترحة على الفكر السياسي والثقافي العربي الحديث

ويمكن اعتبار مبدأ حرية الإنسان في اختيار أفعاله، وهو المبدأ المؤسس على قدرة العقل على الفرز والإدراك، كمساهمة من المعتزلة في تحرير الدين من التوظيف الأيديولوجي . فمن المعروف أن الحكم الأموي كان يشيع مبدأ الجبر والإرغاء لأغراض سياسية،

وقد يتساءل المرء من أين للعقل كل هذه السلطة التي نسبها له المعتزلة؟ والجواب عندهم أن هذا السلطان مستمد من الله ، فالله تعالى كما يقول القاضي عبد الجبار ، لم يخاطب (إلا أهل العقل) (3) ، فهو الذي جعله كما يقول الماوردي ، وللدين أصلاً وللدنيا عماداً (4) . لكن إذا كان العقل كذلك فإن مقولاته تكف عن أن تكون اجتهادات بشرية قابلة للصواب والخطأ ، بل تصبح حقائق ذات صفة ربانية ، ومن الطبيعي والحال هذا أن تظهر كل معارضة في الرأي كخروج عن الدين ذاته . وهذا ما حدث بالفعل حينما راح المعتزلة يمارسون أسلوب تكفير المعارضين لأرائهم . وإذا علمنا أن المبدأ الخامس والأخير من مبادئهم وهو "أمر بالمعروف والنهي عن المنكر" يسعى من وجهة نظرهم تطبيقه حتى بعد السيف ، أدركنا أن عقلانية المعتزلة المتعالية و الدوعمانية تجعل في طبيعتها بذور العنف واللاتسامح . بذلك ليس غريباً أن نراهم يتحولون من حركة تعتمد على قوة العقل إلى حركة تعتمد على عقل القوة ، أي على الدولة كجهاز قمع عندما أصبح مذهبهم المذهب الرسمي للحكم في عهد المأمون والعنصر والوائق فرى السجون في عهدهم تتلوى بمساجين الرأي بوكان معظمهم من أهل الحديث و من القائلين بأولوية النقل وتبعية العقل ، وكان من أشهر هؤلاء المساجين الإمام أحمد بن حنبل ، إن تدينين المعتزلة للعقل وتصورهم إياه متعاليا لا

وقول المعتزلة بالحرية والاختيار هو مبدأ يجعل كل سلطة مسؤولة عن أفعالها شأنها في ذلك شأن الأفراد .

مع ذلك فإن أي قراءة عصرية للفكر المعتزلي تقتضي أن تدرج في برنامجها نقد هذا الفكر ، ذلك أن حركة المعتزلة الصعيد النظرية أو على صعيد الممارسة لم تخل من مفارقات وتناقضات ، لكنها مفارقات وتناقضات تمثل في حد ذاتها مادة خصبة للتأمل والاعتبار ، وإن أول ما ينبغي نقده في المعتزلة هو تصورهم للعقل . فحينما جعلوا هذا العقل كاشفاً عن جوهر الدين وحقيقة الله وإماماً في الحقيقة قاموا بتدوينه وتصنيفه كمرجع لا يختلف من حيث الوظيفة وحتى من حيث المقام عن الوحي وعن الكتاب . بل إن المعتزلة جعلوا العقل في سلم الاستدلال مقدماً حتى على الكتاب والسنة . ففي كتابه «فضل الاعتزال وطبقات المعتزلة» يقول القاضي عبد الجبار ، « والأدلة ، أولاً ، دلالة العقل ، لأنه يميز بين الحسن والقبيح ، ولأن به يعرف أن الكتاب حجة ، وكذلك السنة والإجماع . وربما تعجب من هذا الترتيب بعضهم ، فيظن أن الأدلة هي ، الكتاب والسنة والإجماع فقط ، أو يظن أن العقل إذا كان يدل على أمور فهو مؤخر ، وليس الأمر كذلك » (1) . وهذا يعني أن مبدأ « قال الله ، قال الرسول لا يعتبر حجة ، على حد تعبير حسن حنفي (2)



والمآسي التي مرت بالمجتمعات الإسلامية فأى عرور هذا الذي يجعل المرء يتأكد بأنه فهم الله حق الفهم إلى درجة تجعله يطمئن ، حين يزج بالناس في السجن أو حين يقتلهم ، بأنه لا يفعل أكثر من تنفيذ التعاليم الإلهية ؟ إن السؤال لا يعني بالطبع المعتزلة وحدهم ، بل ربما كانوا معنيين به أقل من غيرهم . فلنتذكر مثلاً كيف عذب الأمويون معبد الجهني حتى مات ، وصلوا غيلان الدمشقي حياً ، وذبحوا الجعد بن درهم في المسجد يوم الأضحى ، وهم كلهم من القدرية القائلين بحرية الإنسان في اختيار أفعاله ، ومن المؤولين للآيات الدالة على التجسيم والتشبيه . ولنتفكر كذلك فيما يحدث في زماننا ! إن الجهل والقتل ، سواء باسم العقل أو باسم النص ، لا يغيران من الأمر شيئاً ، فالنتيجة واحدة ، وهي اضطهاد الناس بسبب آرائهم وأفكارهم .

إن تدين المعتزلة للعقل وإغفال طابعه النسبي حال دون وصولهم إلى قصور للعقل يتعايش مع حرية الرأي والفكر . فهم لم ينظروا إلى الحرية إلا من حيث علاقتها بالثواب والعقاب الإلهيين ، أي كإشكالية لا هوية تحدد طبيعة العلاقة الموجودة بين الإنسان وربه . أما علاقة الإنسان بالإنسان فلم يشيدوا قاعدتها في مجال العقيدة على مبدأ الحرية ، على الرغم من أن مبدأ لا إكراه في الدين ، يشكل منطقاً لتأسيس مبدأ لا إكراه في

يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه ، قد نزع عنه صفته كظاهرة إنسانية ونسبته . ويبدو أن أبا عثمان الجاحظ قد حدس هذه النسبية و أدرك الطابع التطوري للفكر البشري حينما قال : « ينبغي أن يكون سبيلنا بعدنا كسبيل من كان قبلنا فيما ، على أننا قد وجدنا من العبرة أكثر مما وجدوا ، كما أن من بعدنا يجد من العبر أكثر مما وجدنا » . (5) لكن حدس التاريخ هذا لم يعرف أي بلورة سواء عند الجاحظ نفسه أو عند غيره من المعتزلة ، فهو لا لم يدركوا تاريخانية الفكر والعقل ، وه في ذلك أباء عصرهم ، وكونهم بصوا العمل مرجعاً في إدراك حقيقته ، الذين لا يختلف في الحقيقة عن القول بأن العقل هو الناطق باسم الله وليس مجرد وسيلة بشرية يفكر بها الإنسان فيه تعالى والواقع أن كل معرفة في هذا المجال ، عقلية كانت أو عقلية ، لا تعدو أن تكون معرفة بشرية محكومة بشروط إنسانية ، تاريخية واجتماعية . فكما يقول محمد أركون : « إن التعاليم الإلهية لا يعرفها الإنسان ولا يتقيد بها إلا عن طريق التفسير والتأويل والرواية والاستنباط ، وهي كلها عمليات بشرية يقوم بها العلماء الذين هم أعضاء من أعضاء المجتمع ومشاركون في تاريخ المجتمع كسائر الناس » . (6) . هذا الالتباس بين العمل الإنساني كاجتهاد معرفي يعتمد على العقل أو على النص ، وبين الوحي الرباني المنزل هو سبب الكثير من التحن

إيديولوجية نخبة مثقفة متنورة  
متشعبة بثقافة مزدوجة إسلامية  
وإنسانية. ولعل في هذه النزعة  
النخبوية - وليس فقط في عدم  
استعداد الإنسان لتقبل دين مؤسس  
على العقل كما يرى غولدر زهر - ما  
يفسر انعدام تأصيل الحركة اجتماعيا،  
فلاعتزال يمثل تيارا فكريا قبل أن  
يكون تنظيما سياسيا حزبيا يرتكز  
على تأطير الجماهير كما كان شأن  
أكثر العرق الإسلامية الأخرى المتنافسة  
حول السلطة.

وتعتبر تجربة المعتزلة كنخبة مثقفة  
مارست السلطة السياسية أو بالأحرى  
شاركت في ممارستها تعبيرا عن تلازم  
النظرية والتطبيق في الإسلام. هذا  
التلازم الذي لا تحد له نظيرا مثلا في  
الفكر اليوناني يعود إلى ارتباط الفكر  
في الإسلام بالدين، على أساس أن هذا  
الأخير يشكل منظومة شمولية تؤسس  
لمختلف مظاهر الكينونة، بما في ذلك  
كينونة الفعل والفكر والمعرفة. وهذا  
الاقتران بين النظرية والتطبيق يفسر  
كون المثقف ظل دائما طرفا في  
مختلف التقلبات السياسية التي عرفتھا  
الجماعات الإسلامية وضحيته في كثير  
من الأحيان.

وتوحي لنا تجربة المعتزلة بأنه في  
ظروف تتسم بانعدام حرية الرأي  
والفكر يغدو المثقف المندمج في  
السلطة أداة تساهم في إنتاج القمع  
والقهر.

لكن الحكم على العقلانية المعتزلية

الرأي، والواقع أن نظرتهم  
الدوغمائية للعقل قد ساهمت في  
تدعيم الفكر المحافظ، ذلك أن ارتباط  
هذه النظرة بالعنف الذي سلطه المعتزلة  
على العلماء القائلين بأولوية المرجع  
النقلي قد رفع من شأن هؤلاء في  
نظر العامة، خصوصا أن تفكيرهم،  
(تفكير أهل السنة والجماعة) هو - كبير  
السواد الأعظم الذين صاروا بعد الحقبة  
يتبركون بالإمام أحمد بن حنبل،  
ويتمسحون بقبره. وكان لفشل المعتزلة  
في فرض تصورهم العقلاني للدين  
أن انتعش الفكر المحافظ المؤسس عند  
الإمام أحمد بن حنبل على الاعتقاد  
في عجز العقل، وعدم جدواه في  
أمور العقيدة، وتحريم الجدل في  
الدين، وانفصال أبي الحسن الأشعري  
عنهم، وإعلانه تبعية للعقل للعقل.  
وتكريس النزعة الجبرية التي ما تزال  
متفشية إلى اليوم في المجتمعات  
الإسلامية. فعلى عكس أهل السنة  
والجماعة، الذين لا يزال مذهبهم  
ثابتا ومسيطرا إلى اليوم، فإن تأثير  
المعتزلة قد اقتصر على النخب المثقفة  
وظهرت خصوصيته أساسا في المجال  
الثقافي، حيث أن عصر سيادتهم  
السياسية كان أرقى العصور الحضارية  
التي مرفها العرب كما سبق القول.

والاعتزال الذي زال في عصرنا  
كمذهب وإن لم يخف كمرجع  
للنزعات التحررية في الإسلام، لم يكن  
معتقدا جماهيريا في الحقيقة في يوم  
من الأيام، بل كان أساسا مذهباً أو

# النشر المشترك بين المؤلفين والجاحظية مساهمة في حل مشكلة النشر

وعلى تطبيقاتها السياسية ينبغي أن يأخذ في الحسبان طابع العصر، حتى لا يكون هذا الحكم مجرد إسقاط لتصوراتنا الحاضرة على ما يتهم. وهذا يعني أن حدود عقلانية المعتزلة هي في الحقيقة حدود عصرهم وقيمتهم في آن واحد. أما مهمة أسنة العقل وتأسيسه على مبدأ الحرية في الفكر والسياسة فهي مهمتنا نحن اليوم. ويكفي المعتزلة فخراً وفضلاً أنهم كانوا رواد الفكر العقلاني والإنساني في حضارتنا، بل إن ممتلكات حركتهم متمثلة في العقل والعلم والنقد والأصالة والإنسانية تمثل المدخل لأية حداثة.

إ- س

## المراجع

- 1- عبد الجبار بن أحمد فصل الاعتراف وطبقات المعتزلة، طبعة تونس 1972، ص 128
- 2- حسن حنفي، في موسوعة الحضارة العربية الإسلامية، 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 125
- 3- عبد الجبار بن أحمد، فضل الاعتزال وطبقات المعتزلة، طبعة تونس، 1972 ص 127Æ
- 4- الماوردي، أدب الدنيا والدين، طبعة القاهرة، 1973، ص 101.
- 5- الجاحظ، كتاب الحيوان، ص 43
- 6- محمد أركون، الفكر الهيري، ت عادل العوا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 14.

## أولا : ماهي الجذور؟

إن البحث في جذور الفكر العربي المعاصر هو البحث في الأصول من أجل إعادة بناء صرح النهضة الذي تم تشييده منذ أكثر من مائتي عام ويجهود أكثر من أربعة أجيال ، نراه الآن حطاما، وكأن ما بدأه الآباء لم يحافظ عليه الأبناء.

وإن التساؤل حول دور الفكر العربي في الغد لهو امتداد لهذه الجذور الأولى دون ميل في القروع أو انكفاء لها، فالغد هو مستقبل اليوم، والأمس كان غدا لأول أمس.

وإذا كان الموضوع هو الجذور والتساؤل عن الغد يظل السؤال السكوت عنه هو حاضر الفكر العربي المعاصر وسر عوره في أعماق الوعي الثقافي وفي قلب الواقع الاجتماعي. ما أمس كان يوما حاضرا، والغد يحضر اليوم قبل أن يصبح غدا.

والآن، ماذا تعني الجذور؟ هل هي المصادر التاريخية أو المنطلقات النظرية؟ المصادر التاريخية معروفة عندنا وهو التراث القديم بكل علومه وفروعه ومذاهبه وفرقه ، والذي يعتبر الفكر العربي المعاصر إحدى مراحل. وهو المنبع الأول للحركات الإسلامية على مدى التاريخ.

والمنطلقات النظرية هي الاختيارات الفكرية أو المذاهب الفلسفية التي انتشرت فوق واقعنا العربي المعاصر منذ اتصالنا بالعرب الحديث منذ أكثر

د. حسن حنفي

## الفكر العربي المعاصر (الجذور والثمار)

الرشييد وشارلمان، عصر الكامل وفرديك الثاني، عصر الإدريسي، وروجر، عصر صلاح الدين، وريتشارد قلب الأسد. وأخيرا اتصلنا بالغرب الحديث منذ الحملة الفرنسية على مصر. الفكر العربي المعاصر في جذوره يرجع إلى هذا الغرب الحديث أصبح نمطا للتحديث لدى التيارات الرئيسية الثلاثة فيه، الإصلاح الديني، والفكر الليبرالي، والتيار العلمي العلماني والجذر الثالث هو الواقع العربي المعاصر نفسه، المرحلة التاريخية التي يمر بها المجتمع العربي وربط الشعوب الإسلامية القديمة في المنطقة العربية وفي مواقعها الجغرافية، وفي ثقافة جماهيرها، وحموم شعبها، وتحديات عصرها، وتجاربها في النجاح والفشل، وأفراح انتصاراتها وآلام هزائمها، وتجاربها في إنشاء الدول الحديثة ومخاض الوضع الجديد والآمل.

هذه الجذور الثلاثة غير متساوية في الطول ولا في العمق ولا في العرض. أطولها في التاريخ الجذر القديم الأول، وأقصرها فيه الجذر الغربي الثاني. وأعمقها في الوجدان الجذر الأول، وأقلها عمقا الجذر الثاني. وأكثرها انتشارا بين الجماهير في مساحة الجذر الأول، وأقلها انتشارا الجذر الثاني ثقافة الصفوة أما الواقع العربي المعاصر فهو ليس جذرا بالمعنى الدقيق أي البعد الحضاري والامتداد الثقافي بل التربة التي تنبت

من مسائتي عام. وهو المنبع الأول للاتجاهات التحديثية، الماركسية، والقومية، والليبرالية.

والحقيقة أن التاريخ لدينا ثقافة معاشة. والمنطلقات النظرية عندنا اختيارات طبقية لازمت. وبالتالي يلتقي المعنيان للجذور في الوعي التاريخي الذي يجمع بين المصغر والمنطلقات في الحياة العربية المعاصرة.

لذلك فإن للفكر العربي ثلاثة جذور، الأول جذر في الماضي البعيد، وهو التراث القديم، النهر الجوفي الذي يمد الفكر العربي المعاصر بالثقافة الشعبية التي يرتكز عليها، ويتعامل مع الجماهير العربية من خلالها. والثاني جذر في الماضي القريب، وهو التراث العربي منذ اتصالنا بالغرب الحديث منذ أربعة أجيال على الأقل. صحيح أن الاتصال بالغرب مستمر ودائم، بل ويرجع أيضا إلى الماضي البعيد نظرا لأن الإسلام والغرب كانا يتنازعا في البحر الأبيض المتوسط مرة امتدانا لجنوبه في شماله إذا ما ازدهر الإسلام كما كان الحال قديما حتى سقوط الأندلس، ومرة امتدادا بشماله في جنوبه إذا ما ازدهر الغرب كما كان الحال أيام الاستعمار الروماني القديم والاستعمار الغربي الحديث. (١) كان ذلك على مراحل وفي فترات زمنية مختلفة. فقد اتصلنا بالغرب اليوناني الروماني أي عصر الفتوح ونشأة الحضارة الإسلامية، ثم اتصلنا بالغرب الوسيط في عصر الإزهار، عصر هارون

فيها الجذور، هو معمل التفرخ، وأنية الزهور، ووطن الحامل.

ولكن من أين يبدأ الفكر العربي المعاصر؟ قد يذهب البعض إلى محمد بن عبد الوهاب في الحجاز مؤسس الحركة الوهابية الحديثة خاصة أن اشتد عودها بتحول الرافد الرئيسي في الحركة الإصلاحية تدريجياً إلى السلفية، من الأفغاني إلى محمد عبده إلى رشيد رضا. والحقيقة أن الوهابية ليست فكراً نظرياً بل هو اتجاه عملي نصي يقوم على توحيد النص الغام نحو الواقع من أجل تعبير عاداته وسلوكياته خاصة فيما يتعلق بنفي الشرك العملي والتوسط بين الإنسان والله والاعتماد على **الله** لا يتفجع ولا يضر. ومثله كان المهدي في السودان الذي اعتمد على عقيدة المهدي المنتظر من أجل تحرير السودان من الاستعمار البريطاني، فغلب على المهديّة أيضاً الطابع العملي الاعتقادي... وقد يذهب البعض إلى أبعد من ذلك إلى ابن تيمية الذي حاول النهوض بالأمة ولكنه أيضاً يدخل في إطار حديث المجددين حيث لم يكن مفهوم العالم العربي ولا واقع قد ظهر بعد، ولم يكن الفكر العربي المعاصر قد بدأ بعد. وقد يذهب فريق ثالث إلى الألويسيين في العراق أو إلى الشوكاني في اليمن. ولكن في هذه الحالة يكون الفكر العربي المعاصر كل تجديد يتم في إطار الموروث والذي لم يخل منه شيء واحد طبقاً لحديث المجددين.

ولكن الغالب على معظم الدارسين أن نقطة البداية في الفكر العربي المعاصر هو جليل الرواد الأوائل مؤسسي الروافد الرئيسية فيه: الأفغاني رائد الحركة الإصلاحية، والطهطاوي أو خير الدين التونسي رائد الفكر الليبرالي في مصر وتونس وشبلى شميل رائد الفكر العلمي في مصر وتونس ومن هذه البدايات الثلاثة نشأت التيارات الرئيسية الثلاثة في الفكر العربي المعاصر، وتعاقب على كل منها أربعة أجيال على الأقل. محمد عبده ورشيد رضا وحسن البنا والجماليات الإسلامية العالية في التيار الأول لطفي السيد وطه حسين والعقاد ودعاة الوعد الجديد في التيار الثاني وفرح أنطون ونقولا حداد وسلامة موسى وإسماعيل مظهر في التيار الثالث. وهناك مفكرون آخرون غير عرب ولكنهم جزء من الفكر العربي المعاصر أثراً وتأثيراً مثل محمد إقبال وأحمد حان وهناك مفكرون آخرون على التخم يجمعون بين أكثر من تيار. فخلال محمد خالد يجمع بين الحركة الإصلاحية والفكر الليبرالي، وفؤاد زكريا يجمع بين الفكر الليبرالي والتيار العلمي العلماني. قد يتقارب المفكرون في الزمن فينتسبون إلى نفس الجيل مثل طه حسين والعقاد، سلامة موسى وإسماعيل مظهر، وفرح أنطون ونقولا حداد. وقد يوجد مفكرون آخرون في هذا التيار أو ذاك مثل على مبارك في التيار الليبرالي، وعبد

والحميد ابن باديس وعلال الفاسي في الفكر الإصلاحى، وزكى نقيب محمود في الفكر العملى. وقد يصعب تصنيف بعض المفكرين العرب المعاصرين في هذا التيار أوداك مثل حسن حنفي الذي يجمع بين الإصلاح الدينى والتيار الليبرالى والفكر العلمى. (2)

إن التحدى أمام الباحث ليس هو البحث عن الجذور زمانيا أو مكانيا، تاريخيا أو نظريا بل عن الجذور نفسها أي المفاهيم التي انطلق منها الفكر العربى المعاصر. وإن تحدى الغد بالنسبة لنا هو القفر من الجذور إلى الثمار دون المسار نفسه، مسار النماء والازدهار والتطور والاكتمال من البداية إلى النهاية، ومن البذور إلى الاوراق ومن البذور إلى العصاره، ففي هذا المسار تكون تجربة الفكر العربى المعاصر.

وبدلا من الاقطاع الزراعى التقليدى والذي ورثه الإقطاع الصناعى، ازدادت الهوة بين الأغنياء والفقراء واستقر فجر النهضة العربية كله من التوير إلى الأصولية. هذه هي الكوة فى لواقع العربى المعاصر، أوضاع أكثر بؤسا وشقاء من أوضاع الأجيال الماضيه

ثانيا، عدم المطابقة بين الفكر والواقع. والظاهرة التي تسترعى الانتباه من الجذور إلى الفروع هي كبوة الإصلاح (3). ولا يعنى الإصلاح هنا الإصلاح الدينى وحده بل يعنى صلة الفكر العربى المعاصر بالواقع العربى المعاصر، صلة التغيير الاجتماعى والمساهمة فى وضع أسس النهضة العربية الحديثه

وتعنى الكبوة أن النهايات غير البدايات، وأن الثورة العربية قد تحولت من داخلها إلى ثورة مضادة، وأن العقلانية انقلبت إلى لا عقلانية،

وتعنى الكبوة أيضا على مستوى الفكر غياب التخطيط طويل الأمد، وأن التقدم مرهون بإزادات الأفراد وبأشخاص الزعماء، تعنى الكبوة عدم وجود تراكم تاريخى كساف يخلق الوعي التاريخى الصامن لحركته وخط مساره. تعنى الكبوة أن البدايات أفضل من النهايات، وأن الصاروخ يقع بمجرد الاطلاق دون أن يحسن سرق حجب الفضاء. تعنى الكبوة أن كل جيل لاحق أقل قدرة وإحكاما من الجيل السابق، وأن تقدم الأجيال تقهر إلى الوراء. محمد عبده أقل ثورية من

وتعنى الكبوة أن النهايات غير البدايات، وأن الثورة العربية قد تحولت من داخلها إلى ثورة مضادة، وأن العقلانية انقلبت إلى لا عقلانية،

بلا فكر، وعالم بلا إله، وأكّة بلا تحكم أو توجيه أو سيطرة.

فإذا كانت المشكلة الرئيسية في الواقع العربي المعاصر هي احتلال الأرض، فلسطين نموذجاً، سبتة أو مليلية، فإن الفكر العربي المعاصر حتى الآن لم يحول "الأرض" إلى تصور ذهني أو إلى مقولة عقلية أو إلى قيمة ضمن أنساق القيم لديه باستثناء ما حدث في الشعر، شعر الأرض، والأغنية، فرقة الأرض، والأدب، رواية الأرض... إلخ. لم تصبح الأرض مقولة في الذهن أو رؤية للعالم أو توحها وقصدا للشعور. لم تنشأ الحاجة في التراث القديم لذلك لأن الحيوش كانت فاتحة، والأرض مفتوحة ومبادم الشيء. قد حضر في الواقع عباءة بني في الذهن. نشأت الحاجة في الماضي إلى الدفاع عن التوحيد للذبح عن العقيدة ضد الطاغين فيها من الثقافات المحلية والديانات التي انتشر الإسلام فوقها، اليهودية والنصرانية والمزدكية والمناوية والزرادشتية... إلخ فنشأت نظرية الذات والصفات والأفعال خلوا من الأرض مع أن الأرض موجودة في المجموع النصي "إله السموات والأرض" "رب السموات والأرض" وهو الذي في السماء إله وفي الأرض إله لأنه لم تنشأ الحاجة إلى إبراز "الأرض" كمفهوم. أما الآن فالأرض محتلة، والحيوش متقهقرة. فضياع الأرض في الواقع يجعلها تحضر في

الأفغاني، ورشيد رضا أقل في الإصلاح والتغيير الاجتماعي من محمد عبده، وحسن البنا أقل من رشيد رضا من حيث سعة الاطلاع والثقافة العامة، والجماعات الإسلامية أقل انفتاحاً وحواراً وعقلانية من حسن البنا. وبالنسبة للتيار الليبرالي نجد أن لطفي السيد أقل ارتباطاً بالتراث من الطهطاوي، وبالنسبة للتيار العلماني نجد أن سلامة موسى أقل ارتباطاً بالتراث من شبلي شميل وفرح انطون، ويمكن رصد شواهد عديدة للكبوة ومظاهرها.

والسبب الرئيسي في الكبوة هو عدم تطابق المنطلقات النظرية مع حجم تحديات الواقع وكأنما كمن يصطاد أسداً نملهُ أو كمن يفرع محيطاً بكون أو كمن يطفئ ناراً تلظى بقطرة ماء أو كمن يريد إدخال جمل في سم الغياط. نحاول مرات عديدة ونفشل، وتعدد المحاولات وتفشل، وتوسع الهوة بين المنطلقات النظرية والواقع العاصي، فيسفلت الواقع من بين مقولات الذهن التي يصعب عليها الإمساك به. فننشئ المقولات، وتصبح عقائد، غايات في ذاتها، تجسّد وتتحجر، وتحول ذاتها إلى موضوع مستقل، وتكف عن أن تكون أدوات للإدراك، ووسائل للتحقق، ويواعت على السلوك. أما الواقع فإنه يتحول إلى واقع مادي ساذج، إحصائي كمي، استهلاكي تجاري، أخذ وعطاء، واقع



الجماهير فالواقف لا يزاحم الموروث،  
ولندخيل يعجز أمام الأصل.

ويمكن العثور على جذور أبعد  
وأعمق في التاريخ لمفهوم "الأرض"،  
ليس فقط في القرآن الكريم بل أيضا  
في الجذر الثالث للفكر العربي  
المعاصر، في الواقع نفسه، في التراث  
العريض، في الأمثال العامية وسير  
الأبطال التي كونت وجدان الناس  
وشكلت خيالهم الأدبي والاجتماعي  
والسياسي. بل يمكن البحث أيضا في  
أعماق التراث المنسي الذي ضربت  
حوله مؤامرة صمت لأنه كان تراث  
المعارضة تاصلا لمفهوم الأرض. ففي  
العقائد جعلت الكرامة الله محلا  
للحوادث. وفي التصوف وجد ابن  
عربي بين الحق والخلق، وفي علوم  
الحكمة الطبيعية الهيات مقلوبة  
والطريق إلى ما بعد الطبيعة. وفي  
علم أصول الفقه البحث عن العلة  
الفاعلة والمؤثرة بحث في الطبيعة وفي  
أحوال الناس ومعاشهم وفي علوم  
القرآن تعنى أسباب النزول أولوية  
الواقع على الفكر (4). ويعني الناسخ  
والمنسوخ التطور والزمان والتغير.

وفي علوم الطبيعة، المعادن والنبات  
والحيوان والطب والصيدلة والكيمياء  
بالأنواء صمت بين لطيفة وتحكم  
في مساننا. يأتي نص مكتوب ووقع  
مشاهد. يمكن لجذور الفكر العربي أن  
تمتد إلى عمق التراث حتى تنهل من  
نباه الجوفية فلا تجف هذه الجذور  
بسرعة فتصوت أو تنبت فروعها لا

الذهن. ومع ذلك، غاب في الفكر  
العربي المعاصر مفهوم "الأرض" وغاب  
في أنساق القيم قيمة "الأرض" وغابت  
في العقائد ألوهية الأرض، فصعب  
تحرير الأرض وتجنيد الجماهير من  
أجل الأرض خاصة وأنا أمام عدو  
الأرض الهه، والهه الأرض، والمدينة  
المقدسة مسكنه، والمعد مأواه، والهيك  
مستقره. فاتسعت رقعة الأرض المحتلة  
لأننا ما زلنا نقول في فكرنا العربي  
المعاصر أبانا الذي في السموات.

والجذر الغربي في الفكر العربي  
المعاصر لا يتجاوز الاتعاهات المادية  
الماركسية أو الوضعية المنطقية أو  
العلمية التجريبية كالتراب من عالم  
الحس والتجربة. ولكن علت عليها  
نظرية المعرفة العالصة وليس الأرض  
الذي عليها يعيش الإنسان ويموت،  
أرض الآباء والأجداد. والماركسية  
توجهت نحو المجتمع والصراع  
الطبقي. مهمتها تحرير الإنسان  
والمجتمع وليس تحرير الأرض.  
والليبرالية أيضا تدافع عن حرية  
الإنسان والوجودية والشخصانية  
تؤكدان قيمة الإنسان أما قشته،  
فيلسوف الأرض المحتلة، فما زال غائبا،  
ورومانسية الأرض التي منها تكونت  
الأيديولوجية الصهيونية ما زالت  
مجهولة. ومع ذلك لا يستطيع الحس  
الغربي تغطية الواقع كله وأن يصبح  
بديلا عن الثقافة الموروثة. لا يدركه  
إلا المثقفون من الصغوة المختارة التي  
أتيح لها الاطلاع عليه أما عبد

تكفي بظلالها أن تغطي الواقع العريض كله.

وتظهر عدم المطابقة أيضا بين الفكر العربي المعاصر والواقع العربي المعاصر في محاولة الفكر العربي حل أزمة الحريات العامة في الواقع العربي، وتكوين لجان حقوق الإنسان، وإقامة الندوات والمؤتمرات عن أزمة الحرية والديمقراطية في وجداننا العربي المعاصر وتكثر الدراسات، ويعلو الصراخ، والسجون تزداد سجناء، والقوانين تتكاثر لتكميم الأفواه، ويعم الرأي الواحد، ويصدر القرار الواحد، وتختفي التعددية بالرغم من الضغوط الشعبية، وتكمن الأزمة أيضا في عدم المطابقة بين المخططات النصرية والواقع المأساوي. نريد أن نتحرر وثقافتنا الشعبية يسيطر عليها مفهوم القضاء والقدر "العين صابتنى ورب العرش نجاني"، "الكتوب مامنوش مهروب" أو بمفهوم الكسب "العبد في التفكير والرب في التندبير". ولم نحاول مرة أن نتحرر بمفهوم مطابق وهو خلق الأفعال وحرية الاختيار. لا يعنى ذلك وجود فعل حر معلق في الهواء، فكل فعل في موقف، وكل إرادة تقابلها إرادات مضادة. ولكن فعل المضاد هو عقبة الفعل، من نوعه في عالمه، وليست خارجه عنه في عالم آخر، ومشخصة في إرادة كلية. أزمة الحرية والديمقراطية في معنا المعاصر إنما هي ناتجة عن غياب

المفهوم نفسه، مفهوم حرية الفعل، في ثقافتنا المعاصرة والتي تمتد جذورها في التراث القديم بالرغم من جهود عدة أجيال. فهل يمكن مد جذور الفكر العربي المعاصر إلى أبعد من ذلك إلى خلق الأفعال وحرية الاختيار وهو ما أبرزه المعتزلة القدماء وطواه الفسيان وسط عقائد السلطة التي روجت لفاهيم القضاء والقدر والكسب؟

أما الجذر الغربي فإنه مزروع من الخارج في الليبرالية التي لم يدركها إلا الصفة والتي تصف بها الثقافة الشعبية إذا ما استشارها شيخ بنص ونحاول ذلك منذ مائتي عام أيضا في التسريح لنظريات في الحرية والديمقراطية مشابهة لما لدينا دون اختبار أكثرها حذرية مثل التحرر أو الحرية في موقف. ونهاجم الحرية المطلقة عند الوجوديين خاصة جان بول سارتر باسم الإسلام والإيمان درءا للكفر والإلحاد. لم نجعل حتى الآن الوجود صنو الحرية "أنا أتحرر إذن أنا موجود". إن المسألة في وعينا القومي ذات ساق طويلة في مفاهيم غير مطابقة وذات ساق قصيرة أيضا في مفهوم مطابق. وكتبنا السابقين عاجزتان عن تحريك الواقع وفك أزمة الحرية والديمقراطية فيه (5). وتظهر عدم المطابقة بين الفكر والواقع العربي في موضوع الغنى والفقر، والتفاوت الشديد بين الأغنياء والفقراء. وازدادت المشكلة تفاقمًا في

بعض درجات، الرضى بالقسمة في الرزق أن الرزق والأسعار والآجال والفقر والغنى من الله وليس من كسب العباد كما هو الحال في العقائد الأشعرية التي تمتد إليها جذور الثقافة الشعبية، الرصيد التاريخي للفكر العربي المعاصر (6)

والجذر الغربي الآخر في الفكر العربي المعاصر قصير المدى في تربة محلية يسهل انتزاعه وجفافه في الماركسية مرة وفي الاشتراكية مرة أخرى وفي الإنسانية مرة ثالثة، وفي القومية التي ترفع شعار الحرية والاشتراكية والوحدة مرة رابعة، لم ينبت إلا بعد صفوة المثقفين الماركسيين والليبراليين أو الاشتراكيين أو القوميون يسهل حصارها باسم الماركسية المنحرفة أو الإلحاد أو الشيوعية أو الماسونية أو العنصرية فعلاها بحال أقوالها أمام الناس فهناك الماركسي المليونير، والاشتراكي صاحب الأملاك، والليبرالي الإقطاعي، والقومي صاحب الامتيازات العينية في الدولة العزمية.

وفي الحذر الثالث مازالت الأمثال العامة التي تبرر الأوصاف الضيقة هي السائدة في حين أن الأمثال العامة التي تبرر ثورة الفقراء على الأغنياء مطوية لا يبرزها أحد (7). ومن ثم يحتاج الفكر العربي المعاصر إلى مفاهيم مطابقة مع الواقع العربي المعاصر، أكثر فعالية وجذرية من المفاهيم السائدة في الجذور الثلاثة فيه

عصر النفط عندما أصبح أغنى أغنياء العالم منا الذين تقدر ثرواتهم بمئات المليارات وأفقر العالم منا الذين يموتون بمئات الألوف جوعاً وقحطاً. ومارلت حتى الآن المفاهيم السائدة لإعادة توزيع الثروة الزكاة كمبادرة فردية دفع 2,5% لتحليل مئآت المليارات كثروات فردية في البنوك الأجنبية لتنمية البلاد الأوروبية والوطن العربي أولى بالتنمية ثم تعلن البنوك إفلاسها أو تنفق الثروة لشراء الأسلحة القديمة والجديدة بعد إيقاع الحرب بيننا فيقتل بعضنا مع بعضاً.

وقد يفرض الليبراليون الضرائب التصاعدية فتحطم على حدود التهريب الضريبي، وتراخي القوانين وتهريب الأموال إلى الخارج، والرسوة والفساد وقد تفرض الاشتراكية، العربية التأميم على الشركات الكبرى وتحويلها إلى قطاع عام فيتم نهبه من الداخل ثم الثأر من النظم الاشتراكية والقضاء عليها، واستثناء رؤوس أموال الحكام والعائلات الكبرى من قوانين البلاد العامة مادامت تقدم المعونات والصدقات للنظم الاشتراكية، وتشتري لها القسح والسلاح، وتدعم المرافق العامة. فالمفاهيم التي تم استخدامها حتى الآن في الفكر العربي المعاصر لحل قضية الغنى والفقر مفاهيم غير مطابقة وغير حاسمة وغير قادرة على التعامل مع هذا التفاوت الطبقي وهناك مفاهيم موروثة تعمل على ترسيخه مثل وجعلنا بعضكم فوق

بين مسلمي السويد والمسلمين في جنوب إفريقيا. المفهوم فارغ من أي مضمون، لا واقع له. هناك فرق بين وحدة العقيدة من ناحية ووحدة الثقافة ووحدة التاريخ من ناحية أخرى، أما مفهوم الوحدة العربية فإنه مارال حاضرا للمفهوم القومي الغربي، ووحدة العرب كجنس في أقل الحالات وكأمة في أغلب الأحيان بالإضافة إلى التاريخ واللغة والثقافة والأهداف والمصالح. مازال مرتبطا بعصر القوميات الأوروبية وتجارب الوحدة الإيطالية والوحدة الألمانية. (8) وهو مفهوم ذو مضمون غير مطابق لمضمون الوحدة كما يعيشها الوعي العربي منذ جذوره الأولى الممتدة عبر التاريخ

إن المفهوم المطابق هو وحدة الأمة المنبثقة من تصور عام للوحدة، وحدة التصور، وحدة المبدأ، وحدة البشر، وحدة الثقافة، وحدة التاريخ، وحدة الأهداف المشتركة في التحرر والتقدم والتنمية والعدالة الاجتماعية. فالوحدة تصور مثالي للعالم شعوري للبشر قبل أن يكون تصورا عمليا تاريخيا مرحليا، هي وحدة تنبع من قلب الضمير وتنبت في الأسرة والمجتمع والإنسانية (9) هذا المفهوم المطابق هو القادر على تقليب التربة أي الواقع العربي المعاصر، والقضاء على أوضاع التجزئة بين العامية والفصحى، والثقافية، بين العلمانية والسمفية، والقبايلية بين العرب من ناحية

لواجهة سوء توزيع الدخل في العالم العربي بين أكثر الناس غنى وأشد الناس فقرا فالملكية لله وليست للبشر، الملكية عامة وليست خاصة. ومالدي الإنسان وديعة

له حق التصرف وحق الانتفاع وحق الاستثمار، وليس له حق الاكتناز وحق الاحتكار وحق الاستغلال. والزكاز ملك للأمة، ما يعا كان أم جامدا، نفقا كان أم ذهابا. وللسلطة الشرعية حق التأمين والمصادرة للصالح العام. والعمل وحده مصدر القيمة بدليل تحريم الربا. والجمع الذي فيه إنسان واحد جائع تبرا ذمة الله منه، والناس شركاء في الماء والكلأ أي الزراعة والنار أي الصناعة والملح أي التعدين ما أسهل تحويل هذه الثقافة الشعبية الموروثة إلى مفاهيم اقتصادية وخطط تنموية للصالح العام حتى يصبح الفكر العربي المعاصر قادرا على أن يواجه الواقع العربي المعاصر بمفاهيم مطابقة وليس مجرد دعوات خلقية دشاما عن أنظمة الحكم أو هجوما عليها.

وحاولنا تحقيق الوحدة العربية بمفاهيم غير مطابقة، عاجزة أو غريبة حتى فرص واقع التجزئة نفسه على المفاهيم. فالوحدة الإسلامية باعتبارها وحدة الدول أو الشعوب الإسلامية مفهوم مائم فضفاض، لا يفرق بين مسلمي الفلبين وعرب سوريا، بين مسلمي تايلاند والمصريين، بين مسلمي أوزبكستان ومسلمي هارلم.

يعوم فوقه قارب الفكر العربي المعاصر.

أما الجذر الغربي فقد نقلته الصفوة المختارة التي أتيح لها قيادة الأمة والتعلم في الغرب، فنقلت التخطيط القائم على فلسفة التطور من منظور مادي إحصائي خالص دون أن تركبه على الثقافة الشعبية وتدعو له الجماهير. فجاء فوقيا غريبا مفروضا من الدولة التي بينها وبين المواطنين عداة تقليدية منذ العصور الأولى وضياح البيعة وأخذ السلطة بالشوكة كما نظر فقهاء السلطان أو بالانقلاب العسكري العام كما يفعل محترفو السياسة.

إن غياب مفهوم التنمية المستقلة من الثقافة الوطنية الجذر الثالث للمكر العربي المعاصر وحضور مفهوم غربي صرف ارتبط بالثقافة الغربية وفلسفة التطور المادي جعل قضية التنمية مازالت في حاجة إلى مفهوم جذري مطابق يقوم على إبراز مفهوم الطبيعة واستقلال قوانينها وقدرتها الإنسان على معرفتها والتنبؤ بمسارها والسيطرة عليها، وأن تعمير هذا العالم رسالة، واستثمار موارده واجب.

إن الطبيعة في الثقافة الشعبية إما صحراء قاحلة وأرض جرداء ليس بها خير يذكر بل مصدر رمال وحشرات، ومكان حر وقيظ، أو مأوى للسجناء والمنفيين. وهي أيضا طبيعية خضراء للطعام وإقامة الأود وليست للتمتع بالنظر أو استلهاما للشعر. وهي أيضا

والأكراد والبربر من ناحية أخرى، والطائفية بين السنة والشيعة، والدروز والعرب، والعشائرية بين بيت فلان وبيت علان. إن الأمة هي مجموع أمم مختلفة في اللغات والثقافات والعادات والأعراف والتقاليد تجمعها وحدة التصور، ووحدة المبدأ، ووحدة الهدف، ووحدة المساواة في الحقوق والواجبات.

أما قضية التخلف فمازلنا نتعامل فيها بمفاهيم غير مطابقة كذلك، معظمها مفاهيم اقتصادية مستمدة من الجذر الغربي في الفكر العربي المعاصر. وتعمل تجاربا الاقتصادية، وينحسر تخطيطنا الاقتصادي نظرا لغياب مفهوم التنمية المستقلة أصلا من الثقافة الشعبية، الجائل الثالث في الفكر العربي المعاصر، وغياب مفاهيم الطبيعة والمادة والقانون وقدرتها الإنسان على السيطرة على قوانين الطبيعة والتنبؤ بمسارها وتسخيرها لصالحه. فالطبيعة فانية زائلة، والإنسان كذلك، عابر سبيل في هذه الدنيا على راحلة، يعد لأخرته مالا يعده لدنيائه والكون له رب يرماه، والطبيعة تسيطر عليها إرادة مطلقة، والله يفعل في خلقه ما يشاء، ويسير كل شيء فيها بأمره كل شيء فيها يعتمد عليه، ويمتد وجوده وبقاءه منه. هذا هو الرصيد الثقافي العام الذي ينهل منه الفكر العربي المعاصر، والمخزون النفسي الذي يمد الجماهير بثقافتها الشعبية، والمحيط العام الذي



وبعد الحصول على الاستقلال انفرط عقد الجماهير، ولم تستطع الثورات العربية المعاصرة بناء أحزاب شعبية بديلة. أما الأحزاب الماركسية فقد ظلت اقلية محاصرة بين مجموعات من المثقفين والعمال، ولم تنتشر في أوساط الملاحين الذين يمثلون أكثر من نصف الطبقات الكادحة. أما الأحزاب القومية، باستثناء الناصرية، فتكونت أيضا في ثنايا الضيقة المتوسطة وقادة الفكر القومي، ولم تتحول إلى حركات جماهيرية باستثناء سوريا والعراق واليمن أما الناصرية فقد كانت لها جماهيرها العفوية المرتبطة بزعامة عبد الناصر الذي كان يجسد تطلعاتها في الاشتراكية والوحدة والكرامة الوطنية.

ومُنذ إنشاء الناصرية من العالم العربي لم تبق إلا هيئات الخبز والحركات الإسلامية التي تقدم نفسها بديلا لم تبق عن النظم القسائمية، "الإسلام هو الحل"، "الإسلام هو البديل". أما المفاهيم القادرة على تحريك الجماهير وحشدها فما زالت إما غير مطابقة أو غائبة كلية على تحريك الفكر العربي المعاصر، مازال إبداعا فكريا من أفراد وليس حركة جماهيرية من شعوب. هو أقرب إلى التمريعات الذهنية منه إلى تنظير قوى اجتماعية. صحيح أن هناك مفاهيم لتجنيد الناس مثل الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، "الحسبة"، "النصيحة"، ولكنها مسؤولية الصفوة من الفقهاء

ح. ١. توري لإلامى يحقق مشروع الإصلاح الدمى. ولكن وجوده خارج العالم العربي الإسلامى حال دون تحقيق هذا الحلم. وتأسس الحزب الوطنى من خلال الحركة الإصلاحية. وكتب برنامجه محمد عبيد وتأسست مصر الفتاة تربط بين الإسلام والوطنية. وتأسس حزب الوفد، وسعد زغلول فى النهاية تلميذ الأستاذ الإمام، كما تأسس حزب الاستقلال بزعامة علال الفاسى والحركة السلفية المعاصرة فى المغرب. ارتبط استقلال الجزائر بعبد الحميد بن باديس وبجمعية علماء الجزائر. كما استطاعت المهديّة فى السودان تجنيد الجماهير فى الثورة ضد الاستعمار البريطانى. ونظر الكواكبي فى "أم القرى" أسباب الفتور بين المسلمين وتأسست جماعة الإخوان المسلمين، ونجحت فى تحقيق حلم الأفعاسى قبل الثورات العربية الأخيرة ونشطت الجماهير، وشاركت فى الثورات فى مصر والسودان واليمن وسوريا والأردن وأخيرا نشطت الجماعات الإسلامية فى العقد الأخير فى مصر وتونس والجزائر والسودان والأردن وإيران والصين باعتبارها الأكثر على تحريك الجماهير بعد أن انحسر مد الثورة العربية.

وكانت الحركة الوطنية التقليدية فى العالم العربى قد استطاعت من قبل حشد الناس فى مشروع الاستقلال كما فعل حزب الوفد فى مصر وأحزاب الاستقلال فى اليمن.

الاستعمار ولكن بعد حرب الخليج والعدوان على العراق وإعادة ترتيب العالم العربي دون أحد رأيه ربما يكون الوطن العربي في حالة مغاض جديد، ويشعر بالآلم الوضع. حينئذ يكون التحدي هو إيجاد مفاهيم مطابقة قادرة على تجنيد الجماهير وحشدها، والقضاء على سلبيتها وسكونها.

### ثالثاً : من الجذور إلى الثمار

سيظل الفكر العربي عاجزاً عن الدخول في التحديات الرئيسية في الواقع العربي مالم يتحول إلى فكر جذري قادر على صياغة مفاهيم جذرية للواقع المساوي الذي يتفاعل معه ويعيش فيه. ويتطلب ذلك إعادة تأهيل جيل جيل في جيل، في التراث القديم وفي التراث المعاصر وفي الواقع العربي المعاصر ذاته، التربة التي ينبت فيها الجذران الأولان وديان يمكن أولاً سر غور الواقع العربي المعاصر ومعرفة قضاياه الرئيسية حتى يمكن للفكر بعد ذلك أن يكون في تربة، ثم الكشف عن الجذور، العميقة في الثقافة الوطنية وهي في الغالب الآتية من أعماق التراث القديم الذي مازال حياً في قلوب الناس وحاضراً في وعي الأمة. كما يتطلب ثانياً إعادة صياغة مفاهيم الفكر العربي حتى ولو كانت حذوها عديمة مثل الحرية والديمقراطية والاشتراكية بحيث تصبح نابعة من الثقافة الشعبية. يتطلب ثالثاً خلق مفاهيم إبداعية

في مواجهة الحكام في أحسن الاحوال إن كانوا فقهاء الشعب ولم يكونوا فقهاء السلطان، وليست موجهة إلى تجنيد الجماهير كما أن الجماهير العربية أحد توجهات الخطاب السياسي القومي أو الإذاعات القومية، وتقوم بدور الأعالي الوطنية أكثر مما تقوم بالتنظيم والحشد أما الليبرالية فإن حرية الأفراد فيها تسبق حركة الجماهير. وفي التنظيمات الماركسية وحدها وفي الحركات الإسلامية أيضاً هناك الغالبا السرية والعلنية، والنظم العنقودية الهرمية كإمكانات حركية. ولكن حتى الآن لم يبرر الفكر العربي المعاصر مفاهيم حركية مطابقة مثل "الرسالة"، "الأمانة"، "المسؤولية التاريخية"، "الفكرة"، "القوة"، "الثقافة العضوية"، "فقيه لشعب"، "القادر على حشد الجماهير".

ومنذ انقلاب الثورة على نفسها، وتحولها من داخلها إلى ثورة مضادة والجماهير العربية ساكنة لأحراك فيها، ومهما عصف بالعالم العربي من أحداث، ضرب المفاعل النووي العراقي، غزو بيروت، الانتفاضة الفلسطينية، حرق المسجد الأقصى الهجرات السوفيتية من أجل خلق إسرائيل الكبرى فإن الجماهير العربية دارت ظهورها لممارسة الشارع. ربما لغية رعيم في قدر عيد الناصر، وربما لقهر القيادات السياسية وربما لتحول جذري في الوطن العربي، وربما لنهاية عصر بأكمله عصر التحرر من



واللامبالاة، ومن العلم إلى الجهل، ومن المعلم إلى التلميذ، ومن الإبداع إلى النقل، ومن صانع الحضارة إلى مستهلكها.

والجذر الغربي في حاجة أيضاً إلى إعادة نظر، من كونه مصدراً للعلم إلى أن يصبح موضوعاً للعلم، ومن كونه ثقافة عالية لكل الشعوب إلى أن يصبح ثقافة محلية لشعب واحد في مرحلة تاريخية واحدة الجذر الغربي في حاجة إلى أن يعود إلى تربته التي نشأ فيها، ويرد إلى حجمه الطبيعي، وأن تصفف أوراقه حتى لا يوفى بظلاله على جذور الآخرين، الفكر العربي حتى الآن مازال مقلداً للجذر الغربي، ينشر ثقافته، ويروج لها، ويؤلف فيها، ونمثلها ويدعو لها، يفتح ضوئاً داخليه، مجرد نوافذ يظن الفكر العربي أنه ينظر من خلالها إلى الغرب والحقيقة أن الغرب ينظر إليه من خلالها هي مجرد وكالات فكرية إلى أقصى تقدير أو وكالات أنباء. انتشرت فوق الفكر العربي المعاصر العقلانية والمثالية والتجريبية والوضعية والتحليلية والوجودية والنيوية والبرجسونية والبرجماتية والماركسية والظاهرية، طبقة هشّة فوقه، ولا رصيد لها في الواقع، وماجزة من تغيير أي شيء، فقامات هواة سرمان مانتكسر على مظاهرات الغيز والحرية، وإحساساً منها بالعزلة وسط ثقافة شعبية مغايرة وبالعجز عن تحريك الجماهير فإنها قد تتكيف مع

جديدة قادرة على إلهاب الخيال وتجنيد الجماهير. فالفكر خيال اجتماعي، وحركة الجماهير فكر سياسي.

إن الجذور الثلاثة للفكر العربي المعاصر هي في الحقيقة مصادره الثلاثة أو الجبهات الثلاث التي يعيش فيها الواقع العربي المعاصر. (13) وهي مازالت غير قادرة على إفراز مفاهيم مطابقة تجمع بين مسؤوليات الفكر العربي المعاصر وتحديات الواقع العربي المعاصر، وتجعل الفكر العربي قادراً على مواكبة الأحداث والتنبؤ بها والتفاعل معها.

الجذر القديم في حاجة إلى إعادة صياغة وإعادة اختيار بين اليدائل، وإبداع مفاهيم جديدة لتعطي التراث القديم فوق الواقع، يضاد كل منها الآخر، لا يقبل الواقع ولا الواقع يتقبله (14) وهذا ما تمثله الجماعات الإسلامية الحالية طالما ظل القديم ملا إعادة صياغة وإعادة بناء طبقاً لظروف العصر المتغيرة فإنه يظل يعاود من خبايا التاريخ وأسماء التون ليخلف الواقع بعد أن حاول الواقع التخلص منه والتحرر من أساره منذ أكثر من مائتي عام والتراث ابن عصره، نشأ في ظروف اجتماعية قديمة وقد تغيرت الظروف، ووجهة مرحلة التاريخ كلها من النقص إلى الكثرة، ومن العزلة إلى الإكسار، ومن العزلة إلى الازدحام، ومن الحضارة إلى البداهة، ومن الإحساس بالرسالة إلى التفرغ

فتحجرا لأنهما لم يتجددا بتجدد الحياة. جف الجذر الأول وتصلب، بينما انقطع الجذر الثاني وأصبح معلقاً في الهواء.

ولما كانت الجذور الثلاثة في تربة، وكانت التربة ليست فقط طبيعية بيئية بل أيضاً إنسانية، فالجذر لا يست إلا في تربة طبيعية وبفعل إنساني. وبالتالي يكون السؤال: عن أية قوى سياسية اجتماعية يعبر الفكر العربي المعاصر؟ لقد رعت الجماعات الإسلامية الجذر الأول، وتعهدت الآخر. حررت القومية والليبرالية والماركسية الجذر الثاني، وظل الجذر الثالث في تربة بلا عمل، ينتظر الري والحصاد. يدعي الفريقان الأولان أنهما يقومان بذلك وأن حذرهم يستل من نفس الطين.

والحقيقة أن الواقع يزداد ابتعاداً وتفسخاً حتى فقدنا السيطرة عليه.

ومع ذلك، تطل الجماعات الإسلامية والجماهير الناصرية (القومية) هي أقدر الفعاليات على النبت من الجذر الثالث، بالرغم من تطوع الجميع إلى الحرية والديمقراطية وليس الليبراليين وحدهم وتطوع الجميع إلى الاشتراكية كهدف أسمي وليس الماركسيون وحدهم. وبالتالي كانت وحدة الإسلاميين والناصريين قادرة على ضم الجذرين الأولين إلى الجذر الثالث، شرعية الدين وشرعية الثورة، نقل الماضي وضرورة الحاضر، الخطاب والإنشاء والانفعالات والمزادات الإيمانية وحدها طلب جاء ومال، نفاق

الثقافة المحلية فتصبح ماركسية عربية أو وحودية عربية أو إنسانية عربية أو شخصانية إسلامية أو مثالية عربية (جوانية) أو ليبرالية عربية... الخ. ولكنها تظل أيضاً محدودة نظراً لأنها تجتزئ من الغرب أحد تياراته طبقاً للمزاج أو التعلم ثم تحتزئ من التراث القديم أحد جوانبه، ثم تركيب الأول على الثاني بناء على حاجة الواقع.

والأجزاء لا توجد إلا وظيفياً في إطار الكليات التي تنتسب إليها، ولا يمكن فرضها على واقع لم تنشأ فيه. وهنا تكمن أهمية وعلم الاستغراب، من أجل التحرر من الجذر العربي وإفساح المجال للإبداع الذاتي.

والجذر الثالث، وهو الواقع العربي المعاصر نفسه، ثقافة وطنية وتحد مادي، بحياة وتآزم معه ومارلنا حتى الآن عاجزين على التنظير له تنظيراً مباشراً. يقف أمامنا عصياً على الفهم والتغيير، يرتبه الغير لنا ونحن جزء منه يتصارع عليه الجذران الآخران، كل حذر يود شدة إليه وتكييفه طبقاً لمقولاته مع أن الواقع لا يتكيف طبقاً للمفهوم بل المفهوم هو الذي يتغير طبقاً للواقع.

مارس الجذران القديم والغربي شتى صنوف العنف مع الواقع حتى يتكيف معهما ولكن بقي الواقع عصياً على أن يدخل في جذرين لم ينبتا فيه، الأول نبت في تربة القدماء والثاني نبت في تربة الغرب الحديث، ونظراً لأن الجذرين لم يتغيرا طبقاً للواقع

وهو ما يسمى بالأصالة. وتعني الجذر الثاني بكل أبعاده في الماضي القريب، وهو ما يسمى بالمعاصرة.

ويعني الجذر الثالث، التربة الطينية التي ينبت الجذران فيها والفعاليات الأساسية القادرة على الري والحصاد.

### الهوامش

(1) حسن حنفي، مقدمة في علم الاجتماع، الفصل الثامن، مصير الوعي الأوروبي، أولاً، جدل الأنا والآخري، ص 695-711، الدار الفنية القاهرة 1991.

(2) جورج طرابيشي، مفكرون عرب أمام التراث، دار الريس، لندن 1991. وقد سبق هو وأبور عبد الملك، والتراثيون الجدد، من أديب ديمتري في مجلة «اليسار العربي».

(3) انظر دراستنا «كبوة الإصلاح، ندوة والاحتفال في القرن التاسع عشر، كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط 1983 ص 47/59. وأيضاً دراسات فلسفية ص 177-190، الأنجلو المصرية 1987.

(4) انظر دراستنا «الوعي والواقع، دراسة في أسباب النزول، الجمعية الفلسفية المصرية، 1989.

(5) انظر دراستنا «الجذور التاريخية لأزمة الحرية والديموقراطية في وجداننا العربي المعاصر، في الدين والثورة في مصر 1952-1981 الجزء الثاني «الدين والتحرر الثقافي» ص 99-118، مدبولي، القاهرة 1989.

(6) انظر من «العقيدة إلى الثورة، المجد الثالث والمبدل، خلاصاً» أفعال الوعي الفردي والاجتماعي 2- أفعال الوعي الاجتماعي ص 339-370، مدبولي، القاهرة 1989.

(7) انظر ضادج لذلك في دراستنا «التفكير الديني وأزدواجية الشخصية»، «الملاح في الأمثال العامة» في قصايا معاصرة، الجزء

وداع، تجارة وريح. والعلمية وحدها هدم دون بناء، تقويض دون تشييد (15).

إن المشاريع العربية المعاصرة ظاهرة أمل في فكرنا العربي المعاصر الذي يود تجاوز هزائمه المتكررة، وينظر حياتنا الثقافية كلها بجذورها الثلاثة. ولكن يظل التحدي هو، لصالح من تسم؟ للبناء الذهني وكأننا في عصر المذاهب أم للجماهير العربية دفافاً عن المصالح القومية؟ وبأية أدوات؟ بأدوات من بنوية أو ماركسية أو وضعية أو جودية أو مثالية أو شخصانية أو ظاهرائية أم بأدوات من الداخل، تطهيراً للثقافة الوطنية، وإعادة لبنائها. فالتراث القومي موضوع ومصحح، بطن ونفس وليس تراثاً موضوعياً ميتاً في حاجة إلى مصحح خارجي يحييه. وبأية فعاليات؟ هل هي جهود فردية ذاتية وإبداعات شخصية أم تعبير عن قوى اجتماعية منظمة أو غير منظمة، متكلمة أو صامتة؟

إن التحدي الرئيسي أمام الفكر العربي المعاصر العابر من الجذور إلى الثمار، ومن الأمس إلى العدم هو الإبداع الذاتي، القدرة على تجاوز النقل، النقل من التراث القديم أو النقل من الغرب الحديث. لقد آن الأوان لتجاوز النقل إلى التمثيل، ومن التمثيل إلى الإخراج. إن قدرة الذات الوطنية لا حدود لإبداعاتها. تعني الجذر الأول بكل أبعاده في التاريخ، في الماضي البعيد،

(12) انظر دراستنا، هل يجوز شرعاً الصلح مع متني إسرائيل؟ في اليسار الإسلامي، العدد الأول القاهرة 1981 وأيضاً في الدين والثورة في مصر 1952-1981، الجزء الثالث والدين والصلح الوطني ص 33-88 مذبولي، سيرة 1989 والمصالحة، هو التعبير الفصل عند المفكر الشهيد سيد قطب.

(13) عرضنا من قبل لهذه الجبهات الثلاث في عدة دراسات سابقة منها «موقفنا الحضاري»، التراث والنهضة الحضارية وفي دراسات فلسفية ص 9-91 وأيضاً، المسؤوليات الراهنة للثقافة العربية في الدين والثورة في مصر 1952-1981 الجزء الأول والدين والثقافة الوطنية ص 163-172 مذبولي، القاهرة 1989

(14) انظر «حاولتنا السابقة والتراث والتحديث»، موقف من شرع لديهم ص 18-25، المركز العربي للبحث ونشر، القاهرة 198.

(15) انظر دراستنا لهذه الدعوة إلى الوحدة لودنييه في «أبحاثنا السابقة مثل حوار حول الوحدة الوصية»، «ضرورة الحوار»، دعوة إلى الثورة، «تسعات الدنية والتفسير بالضموم»، «اليسار الإسلامي»، مستقبل مصر، «التنوير والتنظيم السياسي»، في الدين والثورة في مصر 1952-1981، الجزء الثاني، اليسار الإسلامي والوحدة الوطنية ص 77-1980، مذبولي، القاهرة 1989.

الثاني، في فكرنا المعاصر ص 111-127، ص 264-280، دار الفكر العربي، القاهرة 1976.

(8) انظر دراسات بديم البيطار العديدة في هذا الموضوع، وكذلك أعمال سامح المصري وميشيل عمتق انظر أيضاً دراستنا «القومية والإسلام» في أعمال ميشيل عمتق، الذكرى السوية الأولى ليشيل عمتق، بغداد، يونيو 1990

(9) انظر حوارنا مع الأخ الصديق د. محمد عابد الجابري في «حوار الشرق والغرب» 4، الوحدة العربية الإقليمية أم اندماجية، أجعل الأدلة واحداً أن هذا الشيء عجابه ص 54-57، مذبولي القاهرة 1990. وأيضاً المقومات الثقافية للشخصية العربية في الدين والثورة في مصر 1952-1981، الجزء الأول والدين والوحدة الوطنية، ص 141-161 مذبولي، القاهرة 1989

(10) انظر عديداً من الدراسات من الدين وسميعة القومية في الدين والثورة في مصر 1952-1981، الجزء الرابع، الدين والسميعة القومية، مذبولي، القاهرة 1989

(11) لذلك أسما علم والاستغراب، للتعجب من التحس وتحويله إلى علم ساذ من أن يكون مصدراً للعلم انظر مقدمة في علم الاستغراب، الدار العلمية، القاهرة 1991

## عن دار التبیین - الجاحظية:

في ظلال الفلسفة لطلاب البكالوريا ( جميع الشعب ) 150 دج

العميد في التكنولوجيا للسنة التاسعة اساسي 125 دج

الميسر في العلوم الإسلامية لطلاب البكالوريا 125 دج





المجتمع احتكارا أحاديا مستخدما في ذلك القمع والخطابات التوبية الساحرة ، و"برج في الأعلى الاحتفاظ بالسلطة إنطلاقا من تصور ضيق لماهية الدولة باعتبارها غطاء عقلانيا السلوكيات التذرية الفردية ، بالإمكان ملحة النموذج في التجربة الاشتراكية الماركسية .

(2) -تقصد بالنسق "ايديو-اقتصادي" كل نموذج سياسي يستمد مشروعته من مبادئ فكرية -ايدولوجية تعطي حرية شبه مطلقة للإنسان في ممارسة فعله الاقتصادي والفكري ، ويشير هذا النسق بهيمنة النمط الاقتصادي التبادلي -الإنشائي الذي يعتمد على ميكانيزمات السوق الحرة . كما يصبح الأفراد المالكون للمؤسسات الاقتصادية الكبرى ذوي نفوذ قوي في السلطة والمجتمع ، ونلج هذا النموذج في التجربة الرأسمالية الغربية .

(3) -النسق التيلوجي-الديني ، هذا مفهوم حاولت تمييز نمط من أنماط توزيع المنافع المادية والرمزية ، يخضع لسيادة "الدين" وما "هذا النسق بصفة "مدني" لتمييزه عن غيره من أنماط التوزيع الاجتماعي التيلوجي(4) ، والتي مرحلة زمكانية هي مهية إكتناز الحكم غير العقلاني (الفهم السبيري) القديمة والمتواجد بالخطور في المجتمعات "البدائية" ، والتي كان فيها الحاكم يجمع في شخصه الصلوات الروحية-الدينية

ملحوظة فرعية ملحقة ،

إن هذه التقسيمات لاتجد لها في الواقع حدودا منتهية وناجزة بصفة كلية ، إذ قد يشمل النموذج الأخير النموذجين الأولين ، والثاني قد يشمل النموذج الأول والأخير وهكذا إذالك فهذا التقسيم يبقى يحمل في ذاته من التعسف الذي تقتضيه سافات التحليل .

(4) -شهد التاريخ منذ أن تكونت الحضارات لمدينة سيادة مركزيات حضارية هيمنت على غيرها لغترات زمكانية محددة ، ثم أضحت ( الحضارة الرومانية الإسلامية) ، وكل مركزية ثقافية تفرض أنموذجها الثقافي الذي يميزها عن غيرها من مركزيات . مثلا : الحضارة الغربية النماذج الثقافية الهيمنة الأتمة ، الحرية الفردية (الاجتماعية ، الاقتصادية ، الثقافية إلخ)

فيحدث إذ ذلك صراع بين القوى المحافظة على تبعيتها للأخر ، وذلك لطالبة بالتغيير والمقاومة بالاحتداد بالتراث .

إلا أن هذا الواقع "الصراعي" لا يمكن أن يبقى بشكل دائم ، ذلك أن الصراع - باعتباره نهاية تؤسس لبداية - قد يؤدي في مرحلة من مراحل تطور البشرية إلى ذلك النسق العالمي "Système mondiale" -الفراض لقيم الغلبة جذريا أو جزئيا أي إعادة تشكيل لميزان القوى جديد ويكون هذا التغيير مستمدا من الجذور الثقافية لذلك المجتمع أساسا .

وهكذا فكل صراع يشمل تفكيك لبنى ومناسق "Paradigmes" ومسلمات Axiomes متواجدة كليا في مواجهة مستمرة مع آخر (مجتمع أو طبيعة) ، يتحول هذا الصراع "المابين مجتمعاتي" في حالة نجاحه -فيما بعد- إلى إطار يشكل مناسق ونماذج فلسفية اجتماعية ، ثقافية واقتصادية جديدة .

من هذا كله يستخلص أن كل تفكيك يضمن إعادة تشكيل بعدية ، وتبقى صيغة التشكيل هاته خاصة ومختلفة من مجتمع إلى آخر ومن زمن إلى آخر وهكذا تصبح "التشكيلية" و"التفكيكية" زمكانية وذات طبيعة خصوصية .

هوامش :

(1) - يمكننا إعطاء مفهوم إجرائية للمفهوم باعتباره ، كل نموذج سياسي يحتكر الفضاء

## مجلات وصلتنا :

مجلة " المدى " وصلنا العدد الأخير (13)، من المجلة الفصلية " المدى " التي تصدر بدمشق، ويتضمن ملفا خاصا عن موضوع الحداثة، كتب مادته " على مصباح " ومفتاح العماري، وعبد الهادي ناول، بالعناوين التالية " وعلى التوالي " الحداثة المخذولة، وصمة الوهم لا صدمة الحداثة، والتراث والحداثة في الثقافة العربية المعاصرة ويتضمن العدد حوارا مع الأديب الجزائري الطاهر وطار أجراه معه عدنان ياسين، ودراسة في " دلالة المكان في روايات "إميل حبيبي" بقلم عبد الجليل العميري ويحتل الإبداع الشعري، والقصصي مكانا متميزا في المجلة حيث تضمن العدد في قسمه الثاني ست قصائد وأربع قصص، وبعضها مترجم، أما القسم الثالث فهو منوع، ويشمل العناوين التالية " رحلات، شهادات، ظواهر، تراث، كتب، تقارير ورسائل ورغم تنوع هذا القسم فإن موضوعاته منسجمة، وتتقاطع في كثير من محاورها، مثال ذلك موضوع " الريح تمحو والرمال تتذكر " الذي كتبه الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر " عن زيارة قام بها سنة 1989 لروسيا، و" نزعة في شوارع باريس " للروائي المصري صنع الله إبراهيم، والأديب العربي والنفى " لهاتف الجنابي، فكلها تتحدث عن هوم ذاتية في الشعر والرواية والأدب عموما، وأحت بها رحلات أو إقامة إجبارية أو اختيارية في إحدى العواصم الأوروبية الكبيرة.

في ملف الحداثة يعود حسونة المصباحي (وهو كاتب تونسي مقيم في ألمانيا) إلى جذور الفكر الحداثي في الغرب، ليناقش طروحات هيجل في هذا المجال، قبل أن ينتقل إلى النظام العالمي الجديد الذي ظهر بشكل جلي عقب انهيار الاتحاد السوفياتي السابق، وتغير قطبي الصراع في المعادلة الجديدة من صراع أيديولوجي بين الغرب والشرق، إلى صراع التقدم والتخلف بين الشمال والجنوب، قوامه اقتصادي أساسا، وسلاحه الثورة المعلوماتية من جهة، والثورة العلمية (البيولوجيا) من جهة أخرى، ويتساءل الكاتب في الأخير عن موقع العرب في هذا الصراع، وعن نوع الوعي الذي سيحكم عقليتهم في القرن الواحد والعشرين، ويرى أن المخرج يكمن أساسا في فهم الذات فهما صحيحا، والأخذ بفكرة الاختلاف، والتعايش مع الآخر على أساس هذه الفلسفة، وهو ما يجب الذات العربية، حسب رأيه، خطاين كانا شائعين في السابق " رفض الذات رفضا كليا لعدم معرفة صيرورة تطورها والإمكانات الذهنية التي يمكن دفعها باتجاه تطور أكثر "، من جهة "، ورفض الآخر دون معرفته معرفة دقيقة وعميقة، وتشجيد الذات ككيان محنط واقع فوق التاريخ " من جهة أخرى ويقتصر مفتاح العماري (كاتب من ليبيا) في مناقشة موضوع الحداثة على الشعر، ويستعرض أفكار أدونيس بأساس في هذا الموضوع، ليخلص إلى القول بأن الحداثة العربية قد انبنت على نبش قبورها بمعاول غربية، وأنها كانت " مجرد مغلفات حداثوية موهومة"، ويقترح إعادة النظر في أليات الثقافة، لأنه لا



وتنطلق من تطورات مستتبقة، ومن هنا يبدأ بنقد هذا النهج، ونقد نتائجه أولاً، قبل أن يقدم تصويره لمعالجة الموضوع، ويخلص إلى ثلاثة قوانين رئيسية هي حسب تعبيره: "قانون الثبات المطلق ومحاكاة القديم، وقانون التغير والتخطي والتجاوز، وقانون الثبات المتغير، وبعد أن يبحث ويناقش ويقدم الأدلة على كل قانون، يخلص إلى القول بكل تواضع بأن مقارنته هي ليست إلا تصورات أولية، وليست حقائق نهائية، وأن غرضه أساساً هو إثارة الموضوع ودعوة غيره لمناقشته.

أما البحث الثاني فهو للدكتور أحمد العشري الذي يقدم دراسة تحليلية معمقة لمسرحية "القديم" لسليمان العزامي، وهي مسرحية صارت قديمة من الناحية الزمنية، حيث يعود تاريخ نشرها إلى سنوات السبعينيات، ومع ذلك فإنها لم تفقد أهميتها لسببين، الأول أنها مقبسة عن إحدى المسرحيات العالمية التي نالت شهرة ومكانة كبيرة في الأدب الحديث، وتوجت أعمال صاحبها بحصوله على جائزة نوبل سنة 1969، ونعني بها مسرحية "في انتظار غودو" لصامويل بيكيت، والثاني أن صاحب الاقتباس، كما يبدو لنا من خلال تحليل الباحث، لم يقع أسير النص الأصلي، وحاول أن يعبر بها بكفاءة عالية عن حالة الاغتراب الذي عرفته المجتمعات العربية عقب هزيمة 1967 والإحباط الذي أعقب حرب 1973. ورغم التحليل المتعمق للمسرحية فإن الباحث يدعونا إلى عدم الاكتفاء به، وقراءة المسرحية نفسها لأن المعنى الكلي الذي تحمله، كما يقول، ينبغي أن يؤخذ من نسج العمل بأكمله.

يمكننا بأية حالة من الأحوال رفض الآخر أو القبول به قبولاً مطلقاً، وهنا يلتقي هذا الباحث مع سابقه في ضرورة تبني فلسفة "الاختلاف".

أما عبد الهادي ناول (من المغرب)، فيعالج إشكالية الحداثة والتراث، من خلال مفاهيم الحاضر والماضي، والثقافة والثورة، ويتعرض بدوره إلى مسألة المثاقفة، وكيف تكون العلاقة بين الذات والآخر، ويرى أن هذه العلاقة لا يمكن أن تكون منسجمة وتحقق ثمارها المرجوة إلا إذا كانت ذات طابع إنساني عميق، بعيداً عن كل أشكال العداء أو محاولات الهيمنة أو الصدام.

وما يلفت النظر في مجلة "الدي"، ومن خلال هذا العدد الموجود بين أيدينا، أنها تحاول أن تكون مجلة عربية قومية، إن في موضوعاتها، أو في التوزيع الجغرافي لكتابتها.

#### «البيان، الكويتية»

كما وصلتنا مجلة "البيان" الكويتية في عددها المزدوج 312-313، يوليو-أغسطس 1992، وتتضمن في باب "بحوث ومقالات" ثلاثة موضوعات، تبدأ ببحث للدكتور نعيم اليافي بعنوان "تصورات أولية لقوانين جدل الشعر العربي"، وفيه يحاول الباحث أن يجيب عن سؤال طالما طرحه على نفسه، كما يقول في المقدمة، وهو: "هل يمكن أن نضع للشعر العربي، من خلال سيرورته التاريخية في القديم والحديث، قوانين عامة تنظر له، أو تصوغ ملامح تطوره؟ ويبدأ بعرض التجارب السابقة التي تعرضت لهذا الموضوع، بالنظر إلى القضية في إطار الثبات والتحول، أو المشابيه والتغاير،

من العرب، الذين نجد من بينهم كتابا جزائريين، وهي بهذا تنحو، كما رأينا في مجلة "المدى"، إلى أن تكون ذات بعد قومي، دون أن يكون ذلك على حساب الأدباء الكويتيين، أو يفقدها صفتها كلسان معبر عن "رابطة الأدباء الكويتيين".

كما تخصص المجلة صفحات عديدة لنماذج من الشعر والقصص العالمي المترجم إلى العربية، وتفرد صفحاتها الأخيرة للرسائل الثقافية التي يبعث بها المراسلون من مختلف العواصم العربية والعالمية.

أما الموضوع الثالث فهو تقديم لآخر ديوان أصدره أحد شعراء الكويت المعروفين، وهو الشاعر أحمد السقاف، بقلم الأستاذ عبد الرزاق البصير، يحمل الديوان عنوان "نكبة الكويت"، وتدور معظم قصائد الديوان، كما يقدمها العرض حول غزو العراق للكويت، وما تركه من آثار عميقة في نفس الشاعر، وفي نفوس مواطنيه من أبناء الكويت.

وتعطي المجلة للإبداع الشعري والقصصي مساحة واسعة، حيث نجد مجموعة هامة من القصائد والقصص للشعراء والقصاصيين الكويتيين، ولغيرهم

صدر عن دار التبيان - الجاحظية : كرسى العاصفة شعر للطبيب طواهرية

إبداعات : كرسى جسد يكتب أنقاض شعر لحكيم مولود

دراسات :

كرسى الظل والغياب قصص لبشير مفتي كرسى رذاذ النرجس قصص لعلال بنقوفة

كرسى يوميات الوجد سيرة للمرحوم عمار بلحسن كرسى الشمعة والدهاليز رواية للطاهر وطار

كرسى آيت متقاتل حكيم الزمان لعبد أرزقي فراد كرسى سيدي العفريت مسرحية لعلال عثمان

كرسى النظام العالمي .. المأزق والبدليل لعبد الرزاق طوطاوي كرسى كتاب الأعسر نص لأحمد عبد الكريم

كرسى اللؤلؤ النير في شرح مثليات ابن المستنير كرسى يوميات أستاذ لأحمد بناسي

كرسى المأزق والبدليل لعبد الرزاق طوطاوي كرسى قالت السمراء لا شعر لأبي إلياس

كرسى كتيب مدرسية كرسى أبعاد في زمن الأوغاد شعر لعبد

كرسى ظلال الفلسفة لطلاب البكالوريا لعبد الرحمن عزوق

كرسى القادر تومي كرسى أنسام وأعاصير شعر لعبد الرحمن زناقي

كرسى كرسى لريم شعر لبن يوسف جديد كرسى كرسى لريم شعر لبن يوسف جديد

كرسى كرسى لريم شعر لبن يوسف جديد كرسى كرسى لريم شعر لبن يوسف جديد

كرسى كرسى لريم شعر لبن يوسف جديد كرسى كرسى لريم شعر لبن يوسف جديد